UNIV. OF ARIZONA
N7832 .N48 mn
Neuss, Wilhelm/Die Kunst der alten Chris
3 9001 03924 4929

DIE KUNST DER ALTEN CHRISTEN

VON HEILIGER KUNST

VERÖFFENTLICHUNGEN
DES VERBANDES
DER VEREINE KATHOLISCHER AKADEMIKER
ZUR PFLEGE DER KATHOLISCHEN
WELTANSCHAUUNG

MCMXXVI

VERLEGT BEI BENNO FILSER AUGSBURG

DIE KUNST DER ALTEN CHRISTEN

N
7832
N48

VON

DR. WILHELM NEUSS

PROFESSOR DER THEOLOGIE
AN DER
UNIVERSITÄT BONN

MIT 4 FARBTAFELN, 24 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND 184 TAFELABBILDUNGEN

MCMXXVI

VERLEGT BEI BENNO FILSER AUGSBURG

Betende Christin
Teilansicht aus der „Verschleierung einer gottgeweihten Jungfrau“
in der Priscillakatakombe
Zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts

INHALTS-VERZEICHNIS

Seite

I. Zur Einführung. Der Weg zur kunstgeschichtlichen Würdigung der altchristlichen Denkmäler 7

II. Die Anfänge der christlichen Kunst in der zömeterialen Malerei 15

III. Der Ideengehalt der ältesten christlichen Bilder 29

VI. Die schöpferische Eigenart der ältesten christlichen Kunst. Die gestaltende Kraft des Symbols 39

V. Die jüngeren sepulkralen Fresken und die Sarkophagplastik. Der Verfall der plastischen Kraft und das neue Raumgefühl 47

VI. Der altchristliche Kirchenbau. Die schöpferische Verbindung abendländischen Gestaltungswillens und orientalischer Kunst-Tradition 59

VII. Die Ausschmückung der altchristlichen Kirche. Die altorientalische Flächenkunst im Bunde mit der hellenischen Schönheitstradition und dem syrischen Ausdruckswillen 85

VIII. Der Ideengehalt der altchristlichen Kirchenbilder. Gehalt und Gestalt 97

IX. Die kirchliche und häusliche Kleinkunst. Schönheit, Ausdruck und Flächenstil im Kampfe 105

X. Die Buchkunst der altchristlichen Länder. Denkbild und Sehbild 113

XI. Die inhaltliche hellenistisch-orientalische Ausgestaltung der Bildtypen. Realismus, Mystik und Liturgie 123

XII. Der Ausklang. Bild und Bilderverehrung. Altchristliche und mittelalterliche Kunst 131

Anmerkungen 135

Sach- und Namen-Verzeichnis 149

Abbildungstafeln 1—92 (Abb. 1—184)

Farbtafel 1—4 im Text.

I. ZUR EINFÜHRUNG. DER WEG ZUR KUNSTGESCHICHTLICHEN WÜRDIGUNG DER ALTCHRISTLICHEN DENKMÄLER

Die Kunst der alten Christen hat für uns Menschen von heute ein besonderes Interesse. Rein an sich betrachtet zeigt sie uns viele von gerade denjenigen Problemen, die durch die kunstgeschichtliche Entwicklung der letzten Jahrzehnte und durch die diese Entwicklung mächtig vorwärtstreibende Einwirkung der weltgeschichtlichen Ereignisse sich uns aufdrängen: den Übergang von der Eindruckskunst zur Ausdruckskunst, die umgestaltende Macht der Berührung mit fremden Kulturwelten, den Kampf des Plastischen und Malerischen mit dem Linearen. Vor allem aber enthüllt sich in ihr der Zusammenhang der Kunst mit dem allgemeinen geistigen Leben, besonders mit der Seele alles geistigen Lebens, dem Religiösen.

Die heutige Welt hat den Irrtum des »l'art pour l'art« eingesehen und sucht wieder die Fäden, die Kunst und Leben verbinden. Das Leben aber von heute, die Zuspitzung des Kampfes zwischen dem Christentum und dem neuen Heidentum und das Aufleuchten des Felsens der Kirche inmitten der Wogen einer chaotischen Auflösung aller Verhältnisse, hat viele Beziehungen zu jenen Tagen, in denen die christliche Kunst geboren wurde. So glauben wir, daß die Kunst der alten Christen uns vielleicht mehr zu sagen habe als der Generation vor uns, nämlich das Tiefste, das die Kunst überhaupt dem Menschen künden kann: das geistige Leben als die gestaltende Macht ihrer äußeren Erscheinung.

Es ist noch nicht lange her, daß man von einer »Kunst« der alten Christen spricht, oder besser, daß man in den ältesten christlichen Denkmälern das eigentlich Künstlerische sieht und wertet. Sie waren lange nur Gegenstand des archäologischen Interesses, da man sie fast ausschließlich nach ihrer historischen Bedeutung würdigte und ihren künstlerischen Wert neben jenen der klassischen Antike nicht bemerkte.

Schon als im sechzehnten Jahrhundert die Geheimnisse des unterirdischen Rom, der »Roma sotterranea«, sich auftaten, erfüllten Fragen der Kirchengeschichte und der dogmatischen Kontroverse die Forscher, die in dieses neue Reich vordrangen. Denn in Rom wurde die Wissenschaft von den alten christlichen Denkmälern, die christliche Archäologie, geboren. Damit soll gewiß nicht geleugnet werden, daß hier und da das an den Werken der Alten längst zur hellen Flamme entzündete künstlerische Interesse auch den altchristlichen Funden von seiner Wärme etwas zugewendet habe. Stehen doch gerade einige der ersten bedeutenden Funde, wie die im Jahre 1551 ausgegrabene Statue des hl. Hippolytus, ein Werk des dritten Jahrhunderts (Abb. 43), und der i. J. 1595 gehobene Sarkophag des im Jahre 359 gestorbenen Konsuls Junius Bassus (Abb. 51), künstlerisch hoch, auch wenn man sie mit dem Maßstabe der guten Werke der Antike mißt. Aber was bedeuteten solche Funde gegen die unterirdische Stadt, die sich am 31. Mai 1578 durch den Einsturz des Bodens einer Vigna an der Via Salaria neu auftat, und alle die Fragen der zömeterialen Topographie, der Inschriftenkunde u. a., die diese Entdeckung einleitete. Ernste Forscher und Neugierige wanderten damals zur Via Salaria hinaus. Der Dominikaner Alfonso Ciacconio und der junge Flame Philipp de Winghe zeichneten die Gemälde der entdeckten Kammern ab, und so sehr blieb das Interesse seitdem wach, daß de Rossi sagen konnte, damals sei der Name und die Wissenschaft der Roma sotterranea, des unterirdischen Rom, geboren worden. Denn diesen bezeichnenden Namen gab der erste methodische Erforscher der römischen Katakomben, Antonio Bosio (1575—1629), dem Werke, in dem er die Ergebnisse seiner Lebens-

arbeit in den Katakomben niederlegte. Erst nach seinem Tode (1632) erschien es, und noch später (1651) machte die lateinische Übersetzung des Aringhi auch die nicht italienische Welt mit der Totenstadt der alten Christen bekannt. Hatte sich Bosio vorzugsweise der Feststellung der einzelnen altchristlichen Zömeterien, nicht ebensosehr der Erforschung der Inschriften und Deutung der Bilder gewidmet, so ließ sich die Folgezeit leider von falscher Frömmigkeit und Neugier verleiten, zunächst blindlings nach vermeintlichen Heiligenleibern in den Katakomben zu wühlen. Erst seit den zwanziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts erwachte die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesen aufs neue. Aber immer noch wurden die Bilder nicht um ihrer Kunst willen betrachtet, vielmehr als Zeugen in dem Streit über die Bilderverehrung der alten Christen zwischen Katholiken und Protestanten vernommen. Dazu kam mehr und mehr das Interesse für den altchristlichen Glauben überhaupt und das altchristliche Leben, eine Wissenschaft, für die der Name »christliche Archäologie« geprägt wurde. Doch in dieser Wissenschaft trat bei den Gelehrten des achtzehnten, ja selbst noch des neunzehnten Jahrhunderts, vor allem den nichtkatholischen deutschen und englischen, die Kenntnis der Denkmäler fast völlig vor der Beschäftigung mit den literarischen Quellen zurück. Erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hat die Archäologie sich den Denkmälern entschlossen zugewandt.

Doch wollen wir hier nicht ihre Fortschritte verfolgen, sondern den Weg, den die Wissenschaft nehmen mußte, um zum Verständnis der Kunst der alten Christen zu kommen. Ein Umweg ist es gewesen, wie er größer nicht hätte sein können. Er führte im achtzehnten Jahrhundert von der Kunst der klassischen Antike zu der des »guten Geschmackes«, d. h. zur ästhetischen Rechtfertigung der eklektischen Kunst jener Tage selbst. Von dort kam man rückwärts zum Interesse an der Hochrenaissance, von da weiter im neunzehnten Jahrhundert zur Frührenaissance und zum Mittelalter, um so endlich auch die altchristliche Kunst zu erreichen. Es ist merkwürdig, wie hier die Kirchengeschichte die Geschichte der christlichen Kunst ganz hinter sich ließ. Denn während jene schon seit dem sechzehnten Jahrhundert, vor allem aber im siebzehnten, sich intensiv und mit größtem Erfolge mit dem christlichen Mittelalter und Altertume beschäftigte, hatte man für die künstlerischen Werte jener Zeiten kaum ein Auge. Kein Wunder, daß die Künstler es nicht hatten. Man muß einmal von Anton Raffael Mengs (1728—1779), der nach dem Willen des Vaters und seiner eigenen Überzeugung selbst Antonio Correggios Licht und Raffaels Komposition vereinigte, die »Gedanken über Schönheit und Geschmack in der Malerey« lesen. Für ihn gibt es seit der klassischen Antike nur Verfall der Kunst, »bis sie endlich, weil sie nicht wie andere Wissenschaften die notwendigen Bedürfnisse des Menschen zum Gegenstand hat, sondern als ein Kennzeichen des Überflusses und Witzes angesehen wird, gänzlich in Vergessenheit geriet... Dies geschah besonders in den Jahrhunderten der Barbarey, wo Europa nur mit Kriegen und Verheerungen beschäftigt war, die sich notwendig auch auf die Kunst erstrecken mußten, weil diese ohne Ruhe, Friede und Wissenschaften nicht bestehen kann. Alles was sonst dem menschlichen Verstande zur Ehre gereicht, war damals vergessen, und die Welt schien gleichsam in einen tiefen Schlaf versunken, der mit leeren Träumen verbunden war«. Das ist alles, wirklich alles, was Mengs über die altchristliche und mittelalterliche Kunst zu sagen weiß. Mengs war der Freund von Johann Joachim Winckelmann (1717—1768). Einer inspirierte

den anderen. Und doch gab Winckelmann wider Willen den Anstoß zu einer Bewegung, die endlich auch der älteren christlichen Kunst gerecht werden sollte. Denn indem er, ganz erfüllt von der Kunst der Griechen als der höchsten und ewig gültigen Offenbarung der reinen Schönheit, auch ihr Werden zu erfassen suchte, erkannte er die Bedeutung der Entwicklung in der Kunst. In seiner Geschichte der Kunst des Altertums (1764) brachte er sie auch den Zeitgenossen zum Bewußtsein. Bis das freilich der altchristlichen Kunst zugute kam, dauerte es noch eine gute Weile. Dazu fehlte es, von allem anderen abgesehen, noch völlig an der rechten Kenntnis ihrer Werke. Es ist ganz eigenartig zu beobachten, wie man nur ganz allmählich an dieses Gebiet heran vordrang, das doch den Christen so nahe hätte liegen sollen. Erst umschrieb der Comte de Caylus (1692—1765) in seinem Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines (1752—1767) das Gebiet der Kunst selbst in einem weiteren Umkreise, bis sein Schüler Seroux d'Agincourt (1730—1814) etwas Ähnliches auch für die Spätantike und das Mittelalter unternahm. Freilich schon im Titel, nicht erst im Text, entschuldigt er sich, daß er von Kunst in diesen Zeiten überhaupt rede. Seine sechsbändige Histoire de l'art depuis la décadence jusqu'à son renouvellement, par les monumens, erschienen 1826, ist nur der Tribut, den der Mann der Wissenschaft der Vollständigkeit zahlt, wenn er trotz aller Ästhetik auch die Werke der Verfallszeit, d. h. der Spätantike und des Mittelalters bis zur Erneuerung in der Renaissance, abbildet und beschreibt. Es konnte nicht gut anders sein, so lange man nur nach Prinzipien urteilte, die aus der mangelhaft verstandenen Antike abgeleitet und als Dogma behandelt wurden. Erst mußte das Vorurteil fallen, das nur ein Kunstideal für alle Zeiten und alle Völker gültig sein ließ. Das begann mit Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Der damals erwachende historische Sinn weckte das Verständnis für die Eigenart und deshalb auch für die Kunst des Mittelalters bei Franzosen, Engländern und Deutschen. In Deutschland war der junge Wackenroder für seine Freunde aus dem Romantikerkreise der Führer zur neuen Anschauung: »Warum verdammt ihr den Indianer nicht, daß er indianisch und nicht unsere Sprache redet? Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute wie Griechenland? Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen, auch unter Spitzgewölben, kraus verzierten Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor.« Diese bekannten Worte aus den »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« weckten ein Echo in der Seele der Zeitgenossen. Wie sonst, so weiß auch hier Friedrich Schlegel am besten die neue Erkenntnis zu formulieren. Er unterscheidet das Ideal der leeren und der vollen Mitte. Jenes, das Ideal der Eklektiker aus der Schule des Mengs, ist das glatte Vermeiden alles dessen, was in Form und Farbe dem bequemen Auge und Geist Anstoß geben könnte. Das wahre Ideal aber ist die volle Mitte, die lebensmächtige und fruchtbare Verbindung der Gegensätze. Wer erst erkennt, daß alle große Kunst, auch die der Griechen, nur eine volle Mitte ist, für den erst beginnen die Kunstwerke aller Epochen zu leben. Ort- und zeitentsprungene Kräfte sieht er in ihnen ringen, Kräfte der Vergangenheit und Zukunft, Kräfte des eigenen und fremden Volkstums, Kräfte der Form und der Gedanken. Es kann kein fertiges und unveränderliches Ideal, vor allem kein fremdes Ideal für alle Zeiten und Völker geben, sondern die in das tiefste Wesen der menschlichen Natur vom Schöpfer gelegten Gesetze

der Kunst verkörpern sich in immer neuen Formen je nach der Welt, in der sie wirksam sind.

Der Nutzen dieser Erweiterung der Anschauung kam zwar zunächst nur dem Mittelalter zugute. Die altchristliche Kunst war noch zu wenig bekannt, um in ihrer Eigenart und Bedeutung erfaßt zu werden. Ja, selbst so weit man sie kannte, wurde der Schatten, in dem sie neben dem Lichte der heidnisch antiken Kunst stand, zum tiefen Dunkel, ganz abgesehen davon, daß in der protestantischen Welt die Überzeugung bestand, die ältesten Christen seien aller Kunst abhold gewesen, so weit es sich nicht um bloße Symbolik, wie die Bilder von Taube, Anker oder Fisch, gehandelt habe. »Eine christliche Kunstgeschichte kann nicht mehr geschrieben werden«, sagt daher z. B. der verdienstvolle Bearbeiter der »Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen« Friedrich Münter (1825) gleich auf der ersten Seite seines Buches. Die literarischen Zeugnisse sind ihm mit Recht unvollständig, die Monumente aber »alle aus den Zeiten des Verfalls«. Um dieselbe Zeit ist Wilhelm Augusti in seinem »Handbuch der christlichen Archäologie« (1836) der Überzeugung, daß »in der ersten, die drei ersten Jahrhunderte umfassende Periode nur die unvollkommensten Anfänge der christlichen Kunst gesucht werden können«. Selbst ein so feinfühliger Forscher wie Karl Schnaase steht in der ersten Auflage seiner »Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter« (1844) noch stark unter dem Banne dieser selben Anschauung, die nur »unerfreulichen Verfall« kennt. Doch als er sein Werk zum zweitenmal erscheinen lassen konnte (1869), hatte die römische archäologische Forschung das neue Material vorzulegen begonnen, das auch in der Kunstgeschichte zu anderen Anschauungen führen sollte. Dieses Verdienst gebührt vor allen anderen Giovanni Battista de Rossi (1822—1894).

In derselben Stadt, wo Winckelmann seine »Geschichte der Kunst des Altertums« geschrieben hatte, erhob er die christliche Archäologie zu einer modernen Wissenschaft. Er vereinigte den Blick des Entdeckers, die Geduld des Forschers und die Methode des Gelehrten bei der Bearbeitung der unterirdischen Gräberwelt, der Lesung der altchristlichen Inschriften und, wenn auch nur nebenbei, in der allgemeinen Deutung der christlichen Bilder. Gleich seinem großen Vorgänger Bosio gab er dem Werke, das seine Forschungen zusammenfaßte, den Namen »Roma sotterranea«. Drei Bände erschienen in den Jahren 1864 bis 1877, und weitere sollten ihnen folgen. Aus allen Nationen, von Italien, Frankreich, Rußland, nicht zum wenigsten auch aus Deutschland sammelten sich um ihn die Jünger der neuen Wissenschaft.

Anders stand es mit der Behandlung des spätaltchristlichen Kirchenbaues. Die großen Denkmäler Roms und Italiens, die noch aufrecht standen, mußten natürlich die Forscher früh beschäftigen. Ja, man kann sagen, daß von ihnen das Verständnis für die Kunst der alten Christen ausgegangen ist, wie schon Platner und Bunsen in ihrer epochemachenden „Beschreibung der Stadt Rom“ (1830 ff.) zeigen. Aber auch die außereuropäischen Denkmäler der altchristlichen Baukunst zogen früh das Interesse auf sich, nicht nur die von Byzanz, sondern auch die der Ruinenstädte Syriens, denen 1865—77 der Graf Melchior de Vogüé ein großangelegtes Werk widmete.

Auf dem Boden, der so gewonnen war, konnte endlich das Gebäude der Gesamtgeschichte der altchristlichen Kunst errichtet werden. Ihr erster Versuch, des Jesuiten Raffaele Garrucci »Storia della arte cristiana nei primi otto secoli«

(1873—1880), ist mit seinen sechs Folianten und mehreren tausend Abbildungen begreiflicherweise noch mehr ein Inventarwerk. Zu den einzelnen Abbildungen gibt der Verfasser die Erklärungen. In ihnen herrscht die Inhaltsdeutung, das Ikonographische, durchaus vor. Inzwischen war die allgemeine Kunstgeschichte durch ein enges Bündnis mit der Kulturgeschichte mächtig fortgeschritten. Man braucht nur, um bei den deutschen Forschern zu bleiben, Männer wie v. Rumohr, Schnaase, Springer und Burckhardt zu nennen. Was sie auf ihrem Gebiete vollbracht hatten, das tat Franz Xaver Kraus (1840—1901) im ersten Bande seiner „Geschichte der christlichen Kunst" (1896) für die altchristliche Kunst. Während die ausländischen und deutschen Fachgenossen von Kraus im wesentlichen noch auf dem archäologischen Standpunkte verharrten, stellte er die altchristliche Kunst meisterhaft als die ästhetische Äußerung der altchristlichen Seele dar. Denn die gesamte christliche Kunstgeschichte ist ihm »die Geschichte der menschlichen Phantasie, insoweit sie durch das Christentum befruchtet, sich auf dem Gebiete der bildenden Kunst ausgestaltet hat«. Kraus wahrt also, wie alle großen Kunsthistoriker seiner Generation, auf dem von ihm bearbeiteten Felde den engen Zusammenhang der Kunstgeschichte mit der Kulturgeschichte und schenkt daher den Ideen, welche die Kunst verkörpert, eine besondere Aufmerksamkeit. Die Form erscheint dabei in ihrer Abhängigkeit vom Inhalte, nicht geschaffen von ihm, wohl aber umgeschaffen durch ihn, angepaßt an ihn, man möchte sagen, aus dem Geiste des Christentums neu geboren. Diese organische Auffassung der altchristlichen Kunst mußte die Wissenschaft mächtig fördern. Nur sie konnte auch den großen Denkmälerpublikationen und Einzeluntersuchungen, an denen sich Forscher aller Nationen beteiligt haben, einen inneren Zusammenhang geben.

Seitdem aber sind neue Fragestellungen immer brennender geworden, die schon begonnen hatten, als Kraus die Geschichte der altchristlichen Kunst schrieb. Es war zunächst die Frage nach der Bedeutung Roms, verglichen mit jener der östlichen Zentren wie Alexandrien, Antiochien, Ephesus, Konstantinopel und ihrer Hinterländer. Die Entdeckung der Denkmäler des christlichen Orients, längst durch die Franzosen und Engländer eingeleitet, von deutschen Forschern im Bunde mit diesen weiter gefördert, mußte ausgewertet werden. Die Erweiterung des Materials führte aber zugleich zu einer Verschiebung des Gesamtproblems. Denn was man im Oriente fand, war nicht nur ein neues, sondern zum größten Teile ein ganz andersartiges Material. Seine Eigenart trug aber gerade jene Merkmale an sich, durch die man den sogenannten Verfall gekennzeichnet fand: Flächigkeit statt plastischer Art, streng symmetrische und rhythmische Komposition statt freier Bewegung, rein ornamentalen Zierschmuck statt des naturalistischen. Alois Riegl, der zu früh verstorbene Wiener Kunsthistoriker, versuchte 1901 in seiner »Spätrömischen Kunstindustrie« zuerst den Nachweis, daß alle diese »Verfallserscheinungen«, die gerade in der altchristlichen Kunst begegnen, weniger als ein Nicht-Können, denn als ein anderes Kunst-Wollen aufzufassen seien. Damit trat der Orient in eine ganz neue Stellung ein. Man sah ihn nicht nur ein reiches, vielleicht das reichste Material zur altchristlichen Kunst beisteuern, sondern ihr die entscheidenden Züge aufprägen. Einer der einflußreichsten und eifrigsten Forscher auf dem Gebiete der orientalischen Kunst, Josef Strzygowski, stellte es sich als Lebensaufgabe, die bisher geltende Bedeutung Roms als des Zen-

trums der altchristlichen Kunst als einen Irrtum abzutun und den Orient in jeder Hinsicht als ihren schöpferischen Ausgangspunkt zu erweisen. Orient oder Rom? so lautet der programmatische Titel einer Schrift vom Jahre 1901. Die Antwort zu geben: Orient, nicht Rom! das ist das gemeinsame Ziel einer ganzen Anzahl von Schriften, in denen er immer weitere Gebiete des Orients durchsuchte: die hellenistische Ost- und Südküste des Mittelländischen Meeres, Ägypten und Kleinasien, dann die Hinterländer Syrien, Mesopotamien und Armenien, um schließlich zu den Höhen von Iran und des Altai-Gebirgslandes hinaufzusteigen. Dabei eröffneten sich immer neue Horizonte. Schien es zuerst, als sei die neue große Entdeckung die, daß von den östlichen und südöstlichen Küsten des Mittelländischen Meeres der ganze Reichtum der altchristlichen Kunst gekommen sei, vor allem aus Alexandrien und Antiochien, so glaubte er bald, die östlichen christlichen Reiche Edessa und Armenien als noch wichtigere Ausgangspunkte zu erkennen. Hinter ihnen sah er schließlich als treibende Macht die Kunst des Hochlandes von Iran.

Inzwischen aber vollzog sich in der allgemeinen Kunstwissenschaft abermals eine Änderung des Interesses und damit eine neue Problemstellung. Denn das Interesse verschob sich von der kulturgeschichtlichen Seite der Kunst, also auch von der Inhaltsfrage, auf die reinen Formfragen. Es war der Nachhall des »l'art pour l'art« in der Wissenschaft. Dabei betrachtete man die formalen Änderungen in der altchristlichen Kunst zu sehr rein für sich und losgelöst von dem Inhaltlichen, versperrte sich aber dadurch selbst, ohne es zu merken, den freien Blick auf den wahren Zusammenhang des Hellenistischen und Orientalischen in ihr.

Als dann die Ernüchterung vom übertriebenen Formkultus kam, als man im Umschlage vom Impressionismus zum Expressionismus neue theoretische Formulierungen suchte, führte die schwache Begabung des Deutschen für den Genuß der Form und die Hypertrophie des rein Verstandesmäßigen in seiner Geistesverfassung nur zu einem neuen Triumphe der Einseitigkeit. Die »abstrakte Linie« überschattete gespenstig die lebendige Fülle des künstlerischen Lebens, und ein irregeleitetes völkisches Empfinden verdeckte die Täuschung. Auch die Betrachtung und Wertung der altchristlichen Kunst wurde in diese Strömung hineingezogen. Der Gegensatz zwischen der »abstrakten« Linienkunst der Arier und der berückenden figürlichen Kunst der Semiten und der angeblich von ihnen früh verdorbenen Hellenen in den »Treibhauskulturen des Mittelmeeres« wurde das Thema, und die ganze Frühgeschichte der christlichen Kunst blieb nur übrig als Episode in dem ersten vergeblichen Vorstoße der arischen Kultur, die dann erst in der Gotik ihren kongenialen Ausdruck gefunden haben soll.

Weltanschauliche vorgefaßte Meinungen statt jener weltanschaulichen Gemeinsamkeit, durch die allein man der Kunst der alten Christen nahekommt, haben in dieser Weise die richtige Auswertung vieler an sich bedeutsamen neuen Entdeckungen erschwert. Sie erschwerten auch die Verständigung mit den Archäologen der älteren Richtung, sei es mit den über Gebühr getadelten »römischen« oder den die neue Theorie um so entschlossener abwehrenden »klassischen«. Diese wollten erst recht die ganze altchristliche Kunst nur als »christliche Antike« gelten lassen, wie Ludwig v. Sybel sein im Jahre 1906 erschienenes Buch betitelte.

So geht durch einen Teil der jüngsten deutschen Darstellungen der altchristlichen Kunst

oder einzelner ihrer Gebiete etwas Zwiespältiges. Die an sich richtige Erkenntnis von der großen Bedeutung des Orientes, seiner Kultur und seiner Rassenkräfte für die Entwicklung der altchristlichen Kunst wird mit völkischen Empfindungen und mit jener antiästhetischen und deshalb auch antihellenischen Gesinnung verbunden, die im tiefsten Grunde nur als Folge unseres Kulturzusammenbruchs verstanden werden kann. Dazu kommt endlich manchmal ein empfindlicher Mangel an kirchengeschichtlichen und theologischen Kenntnissen, um den Zugang zur Gedankenwelt des alten Christentums erst recht zu erschweren.

Diese Bemerkungen wollen natürlich in keiner Weise die dem Orient zugewandte Forschung als solche treffen, deren Wert man gar nicht hoch genug einschätzen kann, noch so bedeutende Versuche, die neuen Ergebnisse zur Grundlage einer zusammenfassenden Darstellung zu machen, wie etwa Oskar Wulff's »Geschichte der altchristlichen und byzantinischen Kunst«. Sie wollen aber auf eine gefährliche Einseitigkeit hinweisen, die in einem Teile unserer jüngeren kunstgeschichtlichen Literatur nur zu deutlich hervortritt.

Die ausländische Wissenschaft, die an der exakten Erforschung des Orients kaum einen geringeren Anteil hat als die deutsche, hat sich, wie uns scheint, von den Bahnen ruhiger Forschung nicht so leicht wegreißen lassen. Sie hat auch über den Formfragen die Inhaltsfragen nicht vergessen. Das zeigen die Arbeiten von Männern wie Charles Diehl, Gabriel Millet und O. M. Dalton über die byzantinische Kunst oder Wladimir Grüneisens Bearbeitung der in Rom ausgegrabenen Kirche Sancta Maria Antiqua und die damit verbundenen Untersuchungen über die Umwandlung der hellenistischen in die orientalisierten Formen.

Bei uns in Deutschland selbst kündigt sich in letzter Zeit eine gesunde Reaktion an. Man fühlt, daß die einseitige Formbetrachtung die Verbindung von Stamm und Wurzel zerschneidet. Man möchte aber, und das m^{it} Recht, die verfeinerte Beobachtung der formalen Vorgänge, wie sie besonders Riegl begonnen hat, nicht wieder aufgeben. In diesem Sinne hat Max Dvořak bei seinem leider allzu frühen Tode eine Studie »Katakombenmalerei, die Anfänge der christlichen Kunst« hinterlassen, die im Jahre 1924 erschienen ist. Es ist eine äußerst wertvolle Studie. Jedoch führt das Bestreben, die christliche Kunst als Produkt des christlichen Geistes zu begreifen, den Verfasser zu weit, so daß er ihrem formalen Zusammenhange mit der gleichzeitigen heidnischen u. E. nicht gerecht wird.

Wir möchten auf den folgenden Blättern den bescheidenen Versuch machen, für weitere Kreise ein Bild von der Kunst der alten Christen zu entwerfen, auf das die neuen Probleme und Erkenntnisse ihr Licht werfen sollen. Es handelt sich darum, daß die Kunst der alten Christen in sich und in ihrem Zusammenhange mit der Kunst ihrer Mitwelt verstanden werde nach Inhalt und Form, Geist und Gestalt. Nur so wird auch erkannt werden können, was an schöpferischer Kraft in ihr lag. Dadurch aber endlich leuchtet auch auf, was sie für uns Menschen von heute bedeutet.

II. DIE ANFÄNGE DER CHRISTLICHEN KUNST IN DER ZÖMETERIALEN MALEREI

Die ersten Regungen der Kunst bei den Christen liegen im Dunkeln. Wir können weder mit Sicherheit sagen, wann die Christen zum erstenmal ihre religiösen Ideen durch die Kunst ausgedrückt haben, noch an welchem Orte oder auf welchem Gebiete des christlichen Lebens es geschehen ist. Wohl lehren die erhaltenen Denkmäler uns, daß schon in den ersten Jahrhunderten christliche Grüfte einen Schmuck religiös-symbolischer Art mit biblischen Szenen erhalten haben. Die literarischen Zeugnisse erwähnen mit keinem Worte diesen Schmuck der Gräber, doch melden sie, daß um die Wende des zweiten zum dritten Jahrhunderte Gegenstände des persönlichen und solche des liturgischen Gebrauches mit christlich-symbolischen Bildern verziert wurden. Denn Clemens von Alexandrien ermahnt in seinem »Pädagogen« (3,11) seine Glaubensgenossen, doch keine lasziven und götzendienerischen Bilder auf ihre Siegelringe eingraben zu lassen, sondern Symbole, die ihnen als Christen etwas besagen, wie eine Taube, einen Fisch, ein Schiff, einen Anker oder einen Fischer. Der Karthager Tertullian aber, des Clemens Zeitgenosse, eifert als Anhänger der harten montanistischen Sekte in der Schrift über die Ehrbarkeit (c. 7 u. 10) gegen die Katholiken, die sich auf das Gleichnis vom Guten Hirten berufen, wenn sie die Wiederzulassung der reumütigen Ehebrecher zur Kirche für Recht erklären und dabei auf das Bild des Guten Hirten hinweisen, das die gläsernen Becher ihrer Liebesmahle ziert, falls nicht Tertullian an dieser Stelle die eucharistische Feier selbst meint. Bilder Christi, »gemalte oder sonstwie hergestellte«, die als porträtmäßig galten, indem ihr Urtypus auf Pilatus zurückgeführt wurde, und die gleich denen großer Philosophen geschmückt wurden, erwähnt der hl. Irenäus am Ende des zweiten Jahrhunderts tadelnd bei der gnostischen Sekte der Karpokratianer in seiner bekannten Schrift wider die Gnostiker (Adv. haer. I, 25). Welcher Art sie waren, ob gemalt oder plastisch, scheint Irenäus selbst also nicht sicher zu wissen. Eine symbolische freiplastische Christusdarstellung hat sich dagegen aus dem dritten Jahrhunderte erhalten, nämlich die bekannte, liebliche Marmorstatuette des Guten Hirten im Museum des Lateran in Rom (Abb. 41). Dort befindet sich auch die 1551 in der Nähe seiner Krypta aufgedeckte edle Sitzfigur des gelehrten römischen Martyrers Hippolytus (Abb. 43). Das römische Museo nazionale aber besitzt seit kurzem eine marmorne Sitzfigur, die vielleicht Christus darstellt und der Statuette des Guten Hirten nahesteht (Abb. 45). Wo war der erste Platz solcher Christusbilder oder auch jener der Hippolytus-Figur? An einem Grabe? In einem Privathause? Oder in einem gottesdienstlichen Raume? Das letzte ist am wenigsten wahrscheinlich, wie wir noch klarer sehen werden. Von Bauten endlich, die eigens für den Gottesdienst bestimmt waren, wissen wir aus Zeugnissen seit dem Ende des zweiten Jahrhunderts. Aber wie sie ausgesehen haben, darüber berichtet uns keine Quelle. Nur daß sie nicht den Tempeln der antiken Welt glichen, ist zweifellos. »Die Christen haben keine Altäre, keine Tempel,« wirft Cäcilius dem Octavius in dem Dialoge des Apologeten Minucius Felix gegen Ende des zweiten Jahrhunderts vor, und stolz bekennt Octavius, daß sie in der Tat beides nicht kennen. »Welchen Tempel soll ich ihm bauen, da diese ganze Welt, das Werk seiner Hände, ihn nicht zu fassen vermag? Während ich als Mensch geräumiger wohne, soll ich die Größe solcher Majestät in eine einzige Zelle einschließen? Müssen wir nicht besser in der Seele ihm ein Heiligtum errichten?« »Ihre Augen können keine Tempel, Altäre

oder Bilder ertragen«, tadelt auch Celsus um 180 in seinem »Wahren Wort« an den Christen, und Origenes, der Theologe der üppigen Kulturstadt Alexandrien, der siebzig Jahre später die Feder ergreift, um gegen Celsus zu schreiben, denkt nicht daran, die Anklage zu bestreiten, sondern höchstens sie zu verschärfen: »Christen und Juden denken an das Gebot: Du sollst den Herrn, deinen Gott, fürchten und ihm allein dienen. Du sollst dir kein Bild machen noch irgend ein Gleichnis von dem, was im Himmel oben oder auf der Erde unten oder was drunten im Wasser ist. Du sollst sie nicht anbeten und ihnen nicht dienen. Sie haben deshalb nicht bloß Abscheu vor Tempeln, Altären und Bildern, sondern sind auch bereit, wenn es sein muß, eher zu sterben, als die Vorstellung, die sie von Gott dem Allmächtigen haben, durch irgend eine unerlaubte Handlung zu entweihen« (VII, 64). Auch Arnobius, der afrikanische Rhetor, nimmt in den ersten Jahren des vierten Jahrhunderts in seiner Schrift wider die Heiden (VI, 1) freudig denselben Vorwurf auf sich, »daß wir weder heilige Bauten der Verehrung zum Kulte errichten, noch das Bild oder die Gestalt eines der Götter aufstellen, daß wir keine Altäre herstellen wie auch keine Weihesteine widmen«. So tief empfanden offenbar die Christen den Unterschied der Tempel und ihrer Ausstattung von ihren eigenen gottesdienstlichen Räumen, daß sie für diese auch die heidnischen Namen gänzlich ablehnten. Mit Recht, nicht nur wegen der Verschiedenheit der Gottesvorstellung, sondern schon rein baulich. Denn der heidnische Tempel war wohl äußerlich ein imposantes Haus seines Gottes, doch sein innerer Kern war im allgemeinen nur eine kleine Kammer, die Cella des Götterbildes. Die Christen aber brauchten Versammlungsräume zum Gottesdienste der Gemeinde. Daß sie solche, und zwar für diesen Zweck eigentlich bestimmte, nicht nur nebenher benutzte Räume privaten Charakters, um das Jahr zweihundert besessen haben, erwähnten wir soeben. Doch wie sie ausgesehen, besonders ob sie religiös künstlerischen Schmuck besessen haben, davon meldet uns niemand. Daß sie ihn entbehrten, sagt freilich das Schweigen der Quellen ebensowenig. Wir brauchen ja nur anzunehmen, die Grabstätten wären sämtlich vom gleichen Schicksal des Unterganges betroffen worden wie die ältesten christlichen Kirchen, wer würde das Reich der christlichen Kunst ahnen, das sie enthalten? Und es wäre ihnen doch der fast völlige Untergang nicht erspart geblieben, wenn z. B. die alten Christen unsere Sitte des Beerdigens zu ebener Erde schon allgemein geübt hätten. So stehen wir also vor Rätseln, die sich vielleicht nie lösen lassen werden, obwohl gerade ihre Lösung von fundamentaler Bedeutung für unsere ganze Beurteilung der Stellung der ältesten Christen zur Kunst sein würde. Wo die Zeugen von der Rolle der Kunst im altchristlichen Leben verstummt sind, da können wir keine Antwort suchen. Wollen wir daher den Geist und das Wesen der ältesten christlichen Kunst kennen lernen, so bleibt uns nichts übrig, als in die Grüfte der Toten hinabzusteigen.

Diese Grüfte selbst kann man nur zum Teil zu den Werken der Kunst zählen. Wohl sind sie fast alle auf ihre Art kunstvolle, d. h. technisch nicht einfache Bauten; aber es sind Gebrauchsbauten, übernommen von der Sitte der jüdischen und heidnischen Zeitgenossen. Denn die alten Christen beerdigten im wesentlichen nach der Gewohnheit des Landes, in dem sie wohnten, mit der Einschränkung, daß sie die Verbrennung der Toten ablehnten. Infolgedessen machten sie auch dort das Erdbegräbnis zur stengen Regel, wo es sonst die Ausnahme war, und bestrebten sich auch im Tode als

Kinder einer Familie zusammenzubleiben. So kam es, daß bei ihnen Familien- oder Sippengräber, d. h. die für eine Anzahl von Mitgliedern eines Geschlechtes bestimmten Grabkammern, besonders beliebt waren und zu Anlagen von einzigartiger Ausdehnung fortgebildet wurden. In Palästina finden wir Felsengrabkammern, von mächtigen Steintüren verschlossen. In Syrien haben sich ähnliche, sehr regelmäßig konstruierte Grabkammern und oberirdische Grabbauten zahlreich erhalten (Abb. 2—3). Eine Treppe führt hinab zu einer steinernen, mit hübschen Symbolen verzierten Türe, die in die Kammer selbst Einlaß gewährt. Erst ganz vereinzelt hat man auch in Kleinasien verwandte Grabkammern aufgedeckt. Größere Sippengrüfte kennt man im Gebiete von Alexandrien, während weiter westlich an der nordafrikanischen Küste, in der Cyrenaica, eine große unregelmäßige Höhle zu einer Anzahl quadratischer Kammern den Zutritt vermittelt. Der Höhlentypus kommt auch sonst vor, so auf der Insel Melos, besonders aber in Neapel in der bekannten Katakombe von San Gennaro dei poveri. Hier liegen zwei Riesenhöhlen wie zwei Stockwerke übereinander, hineingetrieben in den ansteigenden Felsen. Dem Hauptgange läuft ein schmalerer Nebengang parallel. Beide Gänge werden von Stollen geschnitten und durch sie miteinander verbunden. Noch merkwürdiger, fast wild-schauerlich ist das System von San Giovanni bei Syrakus. Große glockenförmige Zisternen bilden dort den Mittelpunkt von sternenförmig ausstrahlenden Stollen, die nichts anderes sind als ein tonnengewölbter Gang über eine Anzahl von Gräbern hin. Zugleich sind die Schächte die Zentren eines Systems von Gängen, zu deren beiden Seiten ähnliche Gräberstollen ausgehöhlt sind. Sarkophage, aus dem lebenden Steine geschnitten, zum Teil von ebenso gearbeiteten Baldachinen überdeckt, erhöhen die Schauer dieser unterirdischen Welt (Abb. 10).

Von allen diesen Formen der Grabkammern sind die syrischen durch ihre regelmäßige Gestaltung und den stilistisch edlen ornamentalen Schmuck ihrer Eingänge ausgezeichnet. Vielfach reizte es auch die Erbauer, aus dem lebendigen Felsen heraus Formen der oberirdischen Architektur nachzubilden, Säulen mit Basen und Kapitälen und Gebälk über ihnen. So geschah es außer in Syrien vor allem in nordafrikanischen Grabkammern. Bei Kyrene sind gerade solche bekannt geworden. Das Grab selbst kommt in allen möglichen Spielarten vor, als einfache aus dem Felsen herausgehauene Bank, auf die der Tote in Leinen gehüllt gelegt wurde, als vertiefter Trog, der mit einer Platte bedeckt und von einer halbkreisförmigen Nische überspannt wurde. Bei dieser Form, dem sogenannten Arkosolgrabe, bot die Rückwand der Nische und ihre Laibung der malerischen Ausstattung einen Platz. Die kleine quadratische Platte dagegen, die das wenigstens in Ägypten beliebte sogenannte Schiebegrab abschließt, bei dem die Leiche senkrecht zur Wand in den Felsen geschoben wurde, wie auch die größere rechteckige Platte, die das der Länge nach aus der Wand gehöhlte Fachgrab, den besonders im Westen beliebten sogenannten »Loculus«, abschloß, bot zwar für die Inschrift, vielleicht auch für ein schlichtes, aufgemaltes oder eingehauenes Symbol Raum, hatte aber für die künstlerische Ausstattung sehr wenig zu bedeuten.

Die Gräber der geschilderten Art waren jedoch keineswegs die einzigen in der außerrömischen Welt. In Nordafrika ist der Friedhof sub divo, d. h. unter freiem Himmel, seit jeher üblich gewesen. Aber auch Syrien, Kleinasien und Ägypten, erst recht die Länder nördlich

der Alpen, selbst Italien außer Rom, bevorzugten ihn oder kannten keine andere Form. Sarkophage, mosaikgeschmückte Grabplatten, aufrechtstehende Stelen, kleine Grabkapellen oder förmliche Mausoleen boten auf solchen Friedhöfen der Kunst Gelegenheit, sich zu betätigen. Was erhalten ist, gehört aber fast alles einer jüngeren Zeit an als die große Gräberstadt Roms (Abb. 4—8).

Diese ist der ausgedehnteste, am besten erhaltene und daher auch an Kunstschmuck reichste alte Friedhof, den wir besitzen. Besser sagen wir, sie ist ein ganzes Reich von Friedhöfen, denn über siebzig Zömeterien in der näheren oder weiteren Umgebung Roms sind uns bekannt, kleine und große, und selbst diese sind zum Teil nur das Ergebnis des Zusammenwachsens vieler kleiner Friedhofsgebiete. Einige der Zömeterien Roms reichen bis in die Apostelzeit hinauf. Sie schließen sich an Familiengrüfte vornehmer Geschlechter an, die sich schon im ersten Jahrhunderte dem Christentum zugewandt haben, wie die Katakombenanlage S. Priscilla an die Gruft der Acilier, die von S. Domitilla wahrscheinlich an die der Flavier. Die größte Anlage aber ist die seit Ende des zweiten Jahrhunderts als eigentlicher Gemeindefriedhof ausgebaute Katakombe des hl. Kallistus. Erst im fünften Jahrhunderte, seit der Eroberung Roms durch die Westgoten unter Alarich, gab man die Bestattung in den Katakomben gänzlich auf. Die Gräber selbst sind in diesen römischen Katakomben sehr einfach (vgl. Abb. 11 und 12), meist nur die soeben erwähnten loculi, seltener Arkosolien. Sehr viele Gräber sind ganz ärmlich gehalten, manche nur mit einigen Ziegelplatten verschlossen. Nur wenige haben auf der sie schließenden Marmorplatte eine eingemeißelte symbolische Darstellung. Zuweilen, aber doch auch sehr selten, fand der Maler an den Wänden der Gänge, häufiger neben den Durchgängen, ein geeignetes Plätzchen. Vor allem aber boten seiner Kunst eine Stätte der Betätigung jene kleinen Grabkammern, die Cubicula, die hier und da als Ruhestätte verehrter Heiligen oder angesehener Christen das Einerlei der langen Grabkorridore durchbrechen. Der dunkelbraune, poröse Tuff wurde mit einer Putzschicht von Stuck aus Kalk und Marmorstaub überzogen. Auf den Grund wurde al fresco gemalt, ganz wie man es in den Häusern gewohnt war. Auch Mosaikschmuck, der sich aber viel schlechter gehalten hat als die Fresken, ist hier und da verwendet worden; selbst ganz mit Marmor ausgekleidete Cubicula hat man gefunden. So sind es also im wesentlichen die Fresken der römischen Katakomben, aus denen als den ältesten Zeugnissen wir die Antwort auf die Frage nach den Anfängen der Kunst bei den alten Christen herauslesen müssen.

Die Datierung gerade der älteren Katakombenfresken stößt auf große Schwierigkeiten. Zuverlässige äußere Anhaltspunkte, d. h. sichere Nachrichten über den Beginn und das Ende der Arbeiten in einer bestimmten Region, sind sehr selten. Bezüglich der inneren Kriterien aber, wie Güte des Stucks und künstlerische Art der Malereien, gibt die Beobachtung zu denken, daß sich gerade in den noch in den letzten Jahren ausgegrabenen Teilen von SS. Pietro e Marcellino Gemälde gefunden haben, die sicher erst dem dritten Jahrhundert angehören, nach ihrer Güte aber zu den viel früher angesetzten vollkommen passen. Dürfen wir bezüglich der bisher veröffentlichten Malereien dem Urteil ihrer besten Kenner, besonders dem Wilperts, folgen, so ragen einige von ihnen bis in das erste Jahrhundert hinauf, wie die in der sogenannten Gruft der Flavier, die eben erwähnt wurde, die an einigen Gräbern der

anschließenden Domitillakatakombe und Malereien in der Gruft der Lucina an der Appischen Straße, die mit der Kallistus-Katakombe später verbunden worden ist. Das zweite Jahrhundert hat uns sicher mehrere Fresken hinterlassen, außer in S. Domitilla besonders in der an die Aciliergruft stoßenden Priscilla-Katakombe, in der des Praetextat und in den ältesten Teilen von S. Callisto, ferner außerhalb Roms in der Katakombe von Neapel. Die größte Masse der Katakombenfresken gehört aber dem dritten und vierten Jahrhunderte an. Stilistisch bedeutet die Wende zum vierten Jahrhunderte eine deutlich wahrnehmbare Änderung.

Gleich vor den ältesten Malereien der Katakomben erhebt sich die Frage, die uns beschäftigt, in doppelter Gestalt, als Frage der Form und des Inhalts.

Daß die Christen die Form der Kunst ihrer Zeit übernommen haben, ist nur natürlich, auffallend höchstens, daß sie so viel Eigenes von Anfang an haben einfließen lassen. Die Künstler der antiken Innendekorationen benutzten für den Schmuck der Wände entweder das echte Relief und die kostbare Verkleidung mit Marmor und Mosaik oder deren Nachahmung in Stuck und Malerei, oder endlich man löste die Wände durch gemalte Scheinarchitekturen mit Blicken ins Freie auf und belebte die Szenerie durch Brunnen, Tiere, Szenen des menschlichen Lebens und die unzähligen Gestalten der Mythologie. Ein christliches Beispiel der ersten Art ist die oft genannte Cappella greca der Priscilla-Katakombe aus dem zweiten Jahrhundert, so genannt nach griechischen Wandkritzeleien, graffiti, altchristlicher Besucher (Abb. 23). Der zweiten Art gehören die meisten Cubicula an. Dabei setzte man dem Dunkel der Gruft helle Farben und eine lichtfrohe Dekoration entgegen. Den Grundton der Wände und Decken bildet das reine Weiß der Stuckschicht. Gleich als wäre man in einer freundlichen Laube, so sind die Wände durch einfache Streifen und die Decken durch ein zierliches Stabwerk aufgeteilt. Blumen ranken sich um die Stäbe, und Vögel treiben ihr fröhliches Spiel in den Zweigen (Abb. 17, 19, 28). Ja, es gibt Kammern, in denen der Garten in aller Form vorgetäuscht wird. Auf dem weißen Grunde der Wand öffnet sich das gemalte Gitter. Sowohl durch die beiden Dekorationsgrundformen wie auch durch die Verbindung des architektonischen Elementes mit dem figürlichen sind die christlichen Grabkammern mit den heidnischen und jüdischen eng verwandt, die in Rom erschlossen worden sind. Was aber an der Form Eigenes ist, das läßt sich erst verstehen und erklären, wenn wir auf den Inhalt einen Blick geworfen haben.

Er ist nur zum Teil ganz ausgesprochen christlich, und gerade im Anfang mischen sich solche Elemente der profanen Kunst hinein, die ohne Anstoß übernommen werden konnten. Auf der Rückwand mehrerer Arcosolien von S. Domitilla sehen wir z. B. eine flott hingemalte Landschaft (Abb. 18). Die Bäume neigen sich im Winde. Ein Schutzhäuschen lädt zur Rast; von ihrem Hunde begleitet ergehen sich die Leute im kühlen Hain. Selbst das Götterbild am Wege fehlt nicht. Eine der frühesten Decken in der Lucina-Gruft zeigt in dem zierlichen Rahmenwerke fliegende Eroten, aber noch kein christliches Bild (vgl. Abb. 13). Jahreszeiten-Symbole in Form von entsprechend bekränzten Köpfen, der Oceanus-Kopf und ähnliches sind nicht selten (Abb. 19 u. 22). Die Jahreszeiten mit ihrem Sterben und neuen Werden hatten ja auch für den christlichen Gedanken an Leben, Tod und Auferstehung einen naheliegenden symbolischen Sinn. Daher spielen sie eine beson-

dere Rolle. In der sogenannten Januarius-Krypta der Praetextat-Katakombe ist die in vier Kappen zerfallende Decke in je fünf Zonen eingeteilt. Rosen, Ähren, Weinlaub und Oliven stellen die vier Jahreszeiten dar. Im untersten Felde aber ernten Putten je eines von diesen vier Erzeugnissen des Jahres (Farbtaf. 2). Selbst der heidnische Mythos darf in einzelnen seiner Gestalten in die christliche Bilderwelt einziehen. Eros und Psyche, nach dem schönen Märchen des Apulejus Sinnbilder des siegreichen Lebens, begegnen uns einige Male (Abb. 17). Öfter noch sehen wir Orpheus, den Besänftiger der wilden Tiere, dem schon Klemens von Alexandrien Christus als den wahren Orpheus, den Besänftiger der Leidenschaften, gegenüberstellt.

Doch sind Motive wie die genannten nur Ausnahmen in dem reichen Bilderkreise der Katakomben. Man versteht es ja leicht, daß gerade im Anfange, als die Christen noch keine eigene Kunstsprache ausgebildet hatten, solche beliebten Gegenstände der heidnischen Kunst, die ohne Anstoß waren, benutzt wurden. Man muß sich nur wundern, daß ihrer nicht mehr waren und daß man so früh rein christliche Bilder geschaffen hat. Es sind biblische und christlich symbolische. Diese beiden Arten treten uns gleich an einer der ältesten christlichen Stätten entgegen, in dem soeben erwähnten, von de Rossi als die Gruft des flavischen Geschlechtes angesehenen, tonnengewölbten Gang, an den sich die Domitilla-Katakombe anschließt. Der Wandschmuck dieser Galerie, die von der Eingangshalle zur eigentlichen Grabanlage hinführt (Abb. 14), zeigt in sehr beschädigtem Zustande das Bild eines Mannes, der nur mit einem Hüftgürtel bekleidet, die Hände zum Gebet ausgestreckt, auf einer Erhöhung zwischen zwei Löwen steht. Symmetrisch steigen sie zu ihm an. Es ist Daniel in der Löwengrube (Abb. 15). An einer anderen Stelle dieser Galerie, nur noch in ganz schwachen Resten erkennbar, ist eine Gestalt gemalt, die mit ausgebreiteten Armen in einem Kasten steht: Noe in der Arche. Nur in ganz geringen Resten erhalten, gleicht sie der jüngeren in Priscilla (Abb. 16). Am Ende der Galerie erblickt man eine Mahlszene: Auf einem Polster lagert ein Mann; ein kleiner Tisch mit Speisen steht vor ihm, und neben dem Tische ein Diener. Die Decke des Raumes überzieht ein traubenbehangener Weinstock mit Vögeln in seinem Gezweige (Abb. 13). Hier haben wir also alle Elemente der werdenden christlichen Kunst: im Weinstocke das unbedenklich übernommene Idyll, in der Mahlszene das heidnische Symbol, mit neuer christlicher Idee erfüllt, und dazu die beiden biblischen Szenen. Verweilen wir zunächst einen Augenblick bei diesen. Auffallend ist an ihnen die äußerste Vereinfachung und die eigenartige Form der Darstellung. Alles Beiwerk fehlt. Von irgendwelcher Absicht realistischer Erzählung nicht die Spur! Die Form des Noebildes lehnt sich an bereits geprägte Typen der antiken Kunst an. Denn mehr als eine heidnische Sage wußte von der Aussetzung ihres Helden in einem Kasten zu erzählen. So wurde Danae mit ihrem Sohne Perseus von ihrem Vater Akrisios, dem Könige von Argos, in einem Kasten dem Meere überliefert, da ein Orakel verkündet hatte, Perseus werde seinem Vater den Thron rauben. Ebenso trieb im Kasten auf dem Meere Semele mit dem Bacchuskinde und die aus dem trojanischen Sagenkreise bekannte Auge mit ihrem Sohne Telephos. Daß der griechische Bibeltext, den die Christen der ersten Jahrhunderte ja so gut wie ausschließlich benutzten, die Arche als κιβωτός, Kasten, bezeichnete, mag die Übernahme dieser Form erleichtert haben. Den nur mit dem Hüftgürtel bekleideten, zum

Opfer der wilden Tiere bestimmten Mann kannten die Christen aus den blutigen Schauspielen in der Arena, wo ihre eigenen Glaubensbrüder in dieser Weise dem Tode überliefert wurden. Die auffallende Form des zwischen zwei ansteigenden Tieren stehenden Mannes hatte in der Kunst der Antike ihre Vorbilder von mancherlei Art. Wer kännte nicht das Löwentor von Mykene?

Aber diese formalen Anklänge dürfen uns über das Neue in den Bildern nicht hinwegtäuschen. Es liegt in der äußersten Vereinfachung in Verbindung mit der Neigung zur Frontalität und Symmetrie. In dieser wird die Untrennbarkeit von Form und Inhalt in der christlichen Kunst gleich in ihren ersten Anfängen deutlich. Denn ihr tiefster Grund ist der religiös-symbolische Charakter der christlichen Bilder. Nicht die Geschichte Noes soll uns erzählt werden, ebenso wenig die Daniels. Der Christ kannte beide aus der Hl. Schrift und aus seinen Gebeten. Er sollte nur durch Noe und Daniel an die Gnadenmacht Gottes erinnert werden, die beide erfahren hatten. Ihr Bild war nichts als ein Symbol dieser Gnadenmacht. Daher war jede erzählende Einzelheit unnötig; die Andeutung der Sache selbst genügte. Ja, es wäre für diese Auffassung geradezu störend gewesen, durch Nebensachen abgelenkt zu werden. Aber sprechen und den Beschauer unmittelbar ergreifen soll das Symbol. Daher die frontale Haltung. Der Dargestellte sieht den Beschauer an; Auge blickt in Auge. Die symmetrische Anordnung empfahl sich dabei von selbst. Ein ungeheurer Verzicht auf die künstlerischen Errungenschaften der Hellenen und Hellenisten liegt in diesen beiden Formgesetzen! Das Studium der Bewegungen und Verkürzungen, der Perspektive, der Gruppenanordnung, der Farbenzauber und das Spiel von Licht und Schatten, was hatte all dies noch für eine Wichtigkeit bei solchen Bildern. Nicht als hätten die Maler, welche den Schmuck der Grüfte ausführten, bewußt solche Prinzipien sich aufgestellt. Ja, man kann auch noch in den folgenden Jahrhunderten genug Beispiele anführen, die nicht die symmetrisch-frontale Anordnung befolgen. Endlich hängt ihr schließlicher Sieg auch mit andern Gründen zusammen; denn sie stellte geringere Anforderungen an das Können und entsprach alten, immer mehr wieder auflebenden orientalischen Traditionen. Gleichwohl lag aber in dieser Rückkehr zu einem neuen Ausgangspunkte, zu dem die religiöse Idee und der religiöse Ernst von selbst den Weg wiesen, und mitten in all diesem Verzichte der Anfang eines neuen Reichtums, der nur von innen her gewonnen werden konnte. So weit mußte man eben zurückgehen und ging man instinktiv zurück, um auf den Weg dieser neuen, christlichen Kunst zu kommen.

Es ist beachtenswert, daß man diese formalen Grundsätze an den beiden erwähnten, vielleicht ältesten biblischen Szenen wirksam sieht, während in derselben Galerie die aus der heidnischen Kunst übernommenen Motive, das Mahl und der Weinstock, von solchen Tendenzen noch ganz frei sind. Sie sind aber auch an dem dritten biblischen Bilde erkennbar, das so früh erscheint, dem Guten Hirten. In der Lucina- und Domitillagruft kommt er auf mehreren Deckenfresken vor. Einmal steht er im Mittelfelde, eine jugendliche Gestalt, in kurzer gegürteter Tunika, ein Schaf auf der Schulter, dessen Füße er mit beiden Händen hält. Rechts und links steht je ein Schaf neben ihm, so daß man an die Löwen neben Daniel erinnert wird. Ein Baum zur Rechten und zur Linken verstärkt die Symmetrie. Das andere Mal erscheint die Gestalt des Guten Hirten auf derselben Decke zweimal, je in zwei gegenüber-

liegenden Eckfeldern, wenn auch ohne die beiden begleitenden Schafe, und in den beiden anderen gegenüberliegenden Ecken erblickt man je eine Orante (Farbtaf. 3). Diese Oranten sind meist weibliche Gestalten mit zum Beten ausgestreckten Armen, wie wir sie bei Daniel und Noe erwähnten. Auch hier herrscht also Frontalität und Symmetrie. Die Symmetrie aber liegt endlich nicht nur in der Einzelgestalt, sondern auch in der Anordnung der vier frontalen Figuren, und die Verdoppelung bringt den rein symmetrischen Charakter verstärkt zum Ausdruck.

Ehe wir uns der Frage der tieferen Bedeutung dieser Bilder zuwenden, und der andern, die damit zusammenhängt, ob sie nämlich eine christliche Neuschöpfung sind, wird es gut sein, uns von der allmählichen Erweiterung des Bilderkreises im zweiten und dritten Jahrhunderte eine Vorstellung zu machen. Nicht an Szenenfülle, wohl aber an Häufigkeit überwiegt zunächst noch das Alte Testament, um erst im dritten Jahrhundert dem Neuen Testamente diesen Vorrang abzutreten. Auffallend ist ferner, daß gerade bei den allem Anscheine nach frühesten, also doch wohl noch dem zweiten Jahrhundert zuzuschreibenden Bildern manche Szenen auftauchen, die später nicht mehr vorkommen, und andere in Formen erscheinen, die später vor gewissen festen Typen weichen müssen. Vor den römischen Katakombenfresken hat man den Eindruck, daß im zweiten Jahrhundert neue Bilder mit frischem künstlerischen Mute geschaffen wurden, Bilder, die sich aber nicht alle einbürgerten, oder daß von auswärts allerlei von Bildgestaltungen nach Rom drang, von dem nur ein Teil dauernd Aufnahme fand.

So kommen Adam und Eva im zweiten Jahrhundert in der Katakombe S. Gennaro in Neapel (Abb. 19), in Rom dagegen erst im folgenden vor (Abb. 38). Sie stehen auf dem Neapler Bilde rechts und links neben dem Baume, symmetrisch also, jedoch für sich in leichter Bewegung und als Akte vortrefflich behandelt. Eva verzehrt den Apfel und Adam weist, sich entschuldigend, auf sie hin. Die römischen Darstellungen sind ähnlich, aber nicht so vollkommen in der Ausführung. Im übrigen ist gerade die frühe römische Katakombenmalerei an eigenartigen Darstellungen reich. In der Kallistus-Katakombe ist eine Reihe von sechs nahe beieinander gelegenen Cubicula, die de Rossi ihrer Bilder wegen Sakramentskapellen genannt hat. Sie gehören dem zweiten bis dritten Jahrhundert an. In einer von ihnen sieht man das Opfer Abrahams (Abb. 33). Aber es ist hier nicht, wie es später die Regel wurde, der Augenblick, wo Abraham im Begriffe ist, den tödlichen Streich zu führen; sondern Abraham und Isaak stehen frontal als Oranten nebeneinander, indes der Widder und ein Holzbündel den Sinn der Szene andeuten. In der Nachbar-Kapelle befindet sich das Quellwunder des Moses (Abb. 27 u. 28). Es tritt in der ganz einfachen Form auf, daß ein Mann an einen Felsen schlägt und Wasser vom Felsen niederströmt. Die dürstenden Scharen der Israeliten werden dagegen nicht angedeutet. Diese Mosesszene enthält auch die Cappella greca, dazu aus dem Buche Daniel die drei Jünglinge im Feuerofen und einen Susanna-Zyklus (Abb. 22). Die Jünglinge haben die für Orientalen aus dem fernen Osten charakteristische sogenannte phrygische Tracht, Hosen, gegürtete wamsartige Röcke und spitze Mützen. Sie stehen frontal als Oranten auf dem Ofen. Der Susanna-Zyklus der Cappella greca weicht von allen sonst bekannten Susannabildern der altchristlichen Kunst stark ab. Auf der einen Seitenwand ist der Überfall Susannas durch die beiden

Ältesten dargestellt, auf der anderen, wie sie Susanna anklagen, indem sie ihr die Hände aufs Haupt legen. Daneben steht dann die gerettete Susanna als Orante und ihr zur Seite ein Mann, auch er als Orant, der Daniel, oder, was wahrscheinlicher ist, ihren Gatten bezeichnet. David mit der Schleuder kommt in Rom erst im dritten Jahrhundert vor, im zweiten aber schon auf demselben Deckengemälde von S. Gennaro in Neapel, auf dem wir auch zuerst den Sündenfall fanden (Abb. 19). Dieselbe Leichtigkeit und Grazie in der Erscheinung und Bewegung, die das eine Bild auszeichnet, ziert auch das andere. Mehrmals dagegen begegnet uns schon im zweiten Jahrhundert in Rom der beliebteste aller alttestamentlichen Stoffe, die Geschichte des Jonas. In der schon erwähnten Lucinagruft ist nur der ruhende Jonas unter der Staude erhalten, während fünf von den sechs Sakramentskapellen von S. Callisto drei Szenen zeigen, seine Auswerfung aus dem Schiffe verbunden mit der Verschlingung durch das Seeungeheuer, seine Ausspeiung und endlich sein Ruhen unter der Staude. Das Ungeheuer, das den Propheten verschlingt, ist nicht ein Fisch, sondern ein Seedrache. Man entlehnte ihn der antiken Mythologie (Abb. 20).

Auffallend groß ist die Zahl und Art der frühesten an den römischen Gräbern vorkommenden neutestamentlichen Stoffe, wenn auch manche nur vereinzelt vertreten sind. Zweimal, in S. Priscilla und SS. Pietro e Marcellino (Abb. 26), begegnet uns in dieser Zeit bereits die Verkündigung Mariä. Der Engel, ein Jüngling im langen Gewande — die Flügel hatte die Kunst noch nicht als Attribut der Engel aus der heidnischen Kunst übernommen —, steht vor der sitzenden Jungfrau. Vielleicht noch etwas älter als diese Fresken ist eine berühmte Darstellung in der Laibung eines Arkosolgrabes in Priscilla, in der man trotz abweichender neuerer Erklärungsversuche nichts anderes erblicken kann als die älteste Darstellung Mariens mit dem Kinde und vor ihnen den Propheten Isaias (Abb. 24). Das Gemälde ist noch von der ganzen sinnlichen Kraft der besten hellenistischen Kunst erfüllt. Maria hat die vollen Formen einer heroischen Frauengestalt. Der kräftige nackte Knabe, der nach ihrer Brust greift und den Beschauer mit großen Augen ansieht, strotzt von Leben und Gesundheit. Der Mann vor ihnen, nach Philosophenart nur mit dem Pallium bekleidet, das rechts Arm und Schulter freiläßt, weist auf einen Stern über dem Haupte Mariens hin. Man würde an Balaams Weissagung denken müssen, wenn nicht fast um dieselbe Zeit, in der das Bild entstanden ist, im selben Rom Justinus der Märtyrer die Weissagung vom Stern aus Jakob irrigerweise dem Isaias in den Mund legte, dem Propheten des Lichtes, das aufgeht über Jerusalem. Im dritten Jahrhundert kommt dieselbe Darstellung vielleicht noch einmal vor in S. Domitilla.

Die Geburt Christi ist der Katakombenmalerei der vorkonstantinischen Zeit fremd. Dafür tritt, ganz wie in der Liturgie, die Epiphanie Christi, d. h. die Anbetung der Weisen, ein, die uns bereits im zweiten Jahrhundert über dem Eingangsbogen der Cappella greca (Abb. 23) und von da an öfter begegnet. In SS. Pietro e Marcellino sind auf demselben Deckenfresko, das die Verkündigung zeigt, die Weisen, drei an der Zahl, dargestellt, wie sie den Stern erblicken, und im Nebenfelde zwei vor Maria mit dem Kinde. Opferte hier der Maler einen der Weisen der Komposition, so tat dasselbe mit Rücksicht auf die Symmetrie der Maler eines Arkosol-Freskos des dritten Jahrhunderts (Abb. 30), während ein anderer in S. Domitilla noch im folgenden Jahrhundert beiderseits zwei Weise, im ganzen also vier, sich

nahen läßt. Die Regel ist in den zahlreichen Darstellungen, etwa siebenzehn, die Dreizahl, wie schon auf dem erwähnten ältesten Beispiele in der Cappella greca. Die Reihung der drei hintereinander ist ein der Symmetrie verwandtes formales Prinzip, das in ähnlicher Weise wie diese den symbolischen Charakter verstärkt. In SS. Pietro e Marcellino schließt sich an die Epiphanie vor den Magieren die Darstellung des zweiten Epiphaniegeheimnisses an, der Taufe Jesu. Zwischen den vier Bildern der Seiten der Decke hat der Maler hier in den vier Eckfeldern das uns schon aus dem Fresko des zweiten Jahrhunderts der Lucinagruft bekannte Motiv angewandt und den Guten Hirten und eine Orante je zweimal dargestellt. Das Mittelfeld zeigt Christus als Lehrer auf erhöhtem Sitze, einen geöffneten Kasten mit Buchrollen zu seinen Füßen, und neben ihm beiderseits auf niedrigeren Sitzen je vier Apostel. Nicht mit Unrecht hat Wilpert die Bilder dieser früheren Decken einen christologischen Zyklus genannt. Der Darstellung der Taufe Christi in diesem Zyklus geht eine andere in der Lucinagruft voran (Abb. 31); zwei weitere in den Sakramentskapellen von S. Callisto stehen ihr zeitlich nahe (Abb. 27, 28). Die spätere Zömeterialmalerei hat das Motiv nicht mehr gepflegt, wohl aber die Sarkophagplastik. Von den Wundern Christi begegnen uns im zweiten und dritten Jahrhundert die Heilung des Gichtbrüchigen (Abb. 29), ferner die Heilung der blutflüssigen Frau, jene achtmal, diese nur dreimal, und zwölfmal die Erweckung des Lazarus. Die wunderbare Brotvermehrung, die später oft für sich dargestelt worden ist, kennen wir aus dieser frühesten Zeit nur in Verbindung mit einer Mahlszene, in der sie mit dem Mahle der sieben Jünger am See Genesareth nach der Auferstehung Christi und anscheinend auch der Erinnerung an liturgische Mahle verschmolzen wird. Am eigenartigsten ist in dieser Hinsicht die vielleicht früheste Darstellung, in der Cappella greca (Abb. 23 u. 25), die Wilpert als älteste Darstellung der eucharistischen Feier ansieht und daher als »fractio panis« bezeichnet hat. Unter den sieben Teilnehmern des Mahles ist mindestens eine Frau. Die eucharistische Deutung paßt eher auf eine merkwürdige Darstellung in den erwähnten Sakramentskapellen (Abb. 34). Sie zeigt einen Mann im bloßen Pallium neben einem dreifüßigen Tische, die Hände zu dem auf dem Tische liegenden Brote und Fische ausgestreckt, während eine Frau in Orantenhaltung zur anderen Seite des Tisches steht. Christus als Lehrer fanden wir bereits im »christologischen Zyklus« von SS. Pietro e Marcellino (Abb. 26). Erst die jüngere Katakombenmalerei aber geht in der Darstellung und Ausgestaltung dieses Motivs mit der Plastik im gleichen Schritt. Jedoch als Lehrer der Samariterin am Jakobsbrunnen kommt er auch in der frühen Zeit mehrmals vor (vgl. Abb. 28 rechts). Am häufigsten bleibt begreiflicherweise das Bild des Guten Hirten. Rein symbolische Bilder sind nicht selten. Orpheus mit der Leier zwischen Tieren erwähnten wir schon früher. Ein Schiff im Sturme, in dem eine Orante steht, während Ertrinkende mit den Wellen kämpfen, begegnet uns einmal in S. Callisto in den Sakramentskapellen (Abb. 28). Am gleichen Orte hat der Künstler neben dem Quellwunder einen Fischer gemalt. Er zieht einen Fisch an der Angelschnur aus dem Wasser (Abb. 28 links, vgl. Abb. 29). Ein Fisch vor einem Körbchen mit Broten und einem Glasbecher voll rotem Wein ist an einer Wand der Lucinagruft zweimal dargestellt, einmal in S. Callisto ein Tisch mit Brot und Fischen und sieben Brotkörben rechts und links (Abb. 28). Sehr häufig sind

die Oranten. Ein Unikum der altchristlichen Kunst dagegen ist der Turmbau der Jungfrauen in S. Gennaro dei poveri, wie ihn die Vision des »Hirten« des Hermas enthält (Abb. 19), eine in der Mitte des zweiten Jahrhunderts in Rom verfaßte Bußschrift. Nach dieser Vision bauen die Jungfrauen den Turm der Kirche und fügen die guten Steine ein und die, welche sich noch herrichten lassen, während sie die unbrauchbaren verwerfen. Endlich gehören hierhin auch die aus Bildern losgelösten Symbole, wie die Schafe allein oder mit dem Melkeimer, die aus dem Bilde des guten Hirten stammen, oder die Taube, die von dem Bilde des geretteten Noe herkommt (Abb. 28).

Es ist vieles bei diesen Darstellungen, was in späterer Zeit in dieser Form oder überhaupt nicht mehr vorkommt. In der Form z. B. ist einzig die Taufe Christi in der Lucinagruft, wo Christus gerade aus dem Wasser emporsteigt (Abb. 31), die Auferweckung des Lazarus in der Cappella greca, wo Christus selbst fehlt und nur Lazarus und vielleicht eine von seinen beiden Schwestern gemalt ist. Eigenartig ist auch die »Fractio panis« und ohne spätere Parallele die soeben im Zusammenhange mit ihr erwähnte, vielleicht als Konsekrationsdarstellung zu deutende Szene, ferner das Schiff im Sturme, der Altartisch mit Brot und Fisch (Abb. 28), die immer noch rätselhafte sogenannte Dornenkrönung Christi in Praetextat und der Turmbau (Abb. 19). Andere Szenen haben nur noch ganz wenige Parallelen in der zömeterialen Malerei, so die Verkündigung Mariä (Abb. 26), der Prophet vor Maria und dem Kinde, der auf den Stern hinweist (Abb. 24), und Orpheus. Zu den großen Seltenheiten gehört auch die zyklische Zusammenstellung der »christologischen« Bilder, von der wir sprachen. Ein Zusammenhang scheint auch zu bestehen in den merkwürdigen Bildern der zwei Sakramentskapellen, wo auf dem einen, wenigstens allem Anscheine nach, aus dem Wasser des Quellwunders der Fischer den Fisch zieht und auf dem andern in demselben Wasser der Fisch gefangen wird, in dem die Taufe Christi sich vollzieht (Abb. 27, 28 u. 29).

Zum Reichtume des Inhalts kommt nun im zweiten Jahrhundert das Wechselspiel der verschiedenen formalen Prinzipien. Die Richtung auf äußerste Vereinfachung ist zwar allen Szenen eigen. Die Heilung des Gichtbrüchigen wird nur durch die Gestalt des Geheilten ausgedrückt, der sein Bett auf der Schulter trägt; bei der Erweckung des Lazarus kann sogar, wie wir sahen, Christus fehlen. Mehr als die unbedingt notwendigen Personen sind nirgendwo zu finden. Die Frontalität dagegen beherrscht nicht alle Szenen, sondern nur einzelne, aber gerade singuläre, wie das Opfer Abrahams in S. Callisto, den Susannazyklus in der Cappella greca und die Taufe Christi in S. Callisto. Für die symmetrische Gestaltung endlich waren die meisten Szenen nicht geeignet. Dafür tritt die verwandte Tendenz der rhythmischen Reihung in dem Bilde der Huldigung der Magier ein. Sie verbindet sich später mit der symmetrischen Anordnung, wenn z. B. im vierten Jahrhundert in der Domitilla-Katakombe die vier Magier zu je zwei von jeder Seite sich Maria und dem Kinde nahen.

Manchmal merkt man aber, wie stark noch mit diesen Tendenzen die bewegt plastische Kunstweise der Antike kämpft; so auf dem Bilde der Priscilla-Katakombe, das den Propheten vor Maria mit dem Kinde zeigt (Abb. 24). Anderswo wirken liturgische Erinnerungen auf die Gestaltung ein. Während z. B. die älteste Darstellung der Taufe Jesu, in der Lucinagruft, ihn dem biblischen Berichte entsprechend aus dem Wasser steigen läßt (Abb. 31), zeigen

ihn die anderen in kleiner, knabenhafter Gestalt im Wasser stehend, indes Johannes die Hand auf sein Haupt legt (Abb. 29). So stand der Täufling halb im Wasser und der Taufende erhöht neben ihm, um ihn dreimal mit dem Haupte unterzutauchen. Da es dem ästhetischen Gefühle des Malers widerstrebte, halbe Menschen, nämlich nur den aus dem Wasser hervorragenden Oberkörper, zu malen, so mußte er die Gestalt verkürzen, wenn das Gesamtbild dem gewohnten Anblicke bei der Taufe entsprechen sollte. Das wenigstens scheint mir die einfachste Erklärung des Bildes zu sein.

Es war nötig, auf diese Einzelheiten einzugehen, weil sie uns die Tatsache unmittelbar vor Augen stellen, daß sich hier die ersten schöpferischen Regungen künstlerischen Gestaltens bei den alten Christen zeigen. Gleichviel, ob die römischen Maler selbst sich darin versucht haben, Formen für die christliche Vorstellungswelt zu finden, oder ob aus anderen christlichen Städten die dort geschaffenen Bilder in Rom Heimatrecht zu gewinnen suchten, das eine ist sicher: hier werden nicht fertige Schemata weitergegeben, sondern neue Gedanken suchen nach neuen Formen. Diese Erkenntnis wird uns noch klarer, wenn wir in der späteren Zeit verfolgen, wie nur einzelne der Formen als feste Typen sich einbürgern, während die anderen wieder untergehen. In das Licht ihrer vollen Bedeutung treten aber diese Erscheinungen erst, wenn wir auch dem geistigen Gehalte der eben besprochenen Bilder nähergekommen sind. Wenden wir uns daher jetzt diesem zu.

III. DER IDEENGEHALT DER ÄLTESTEN CHRISTLICHEN BILDER

Über den unmittelbaren Sinn der Bilder, mit dem die ältesten Christen die Gräber schmückten, ist zwar noch längst nicht überall die Einstimmigkeit der Forscher erzielt worden; doch ist er in den meisten Fällen nicht zweifelhaft. Anders steht es mit der Frage, welches die tiefere Bedeutung ist, die gerade die Wahl dieser bestimmten Motive herbeiführte. Da sowohl die erste Entdeckung der Roma sotterranea im sechzehnten Jahrhundert wie ihre Wiedererweckung im neunzehnten in Zeiten fielen, wo die Kämpfe um den Glauben der altchristlichen Zeit lebhaft wogten, so ist es verständlich, daß die Stellung in diesem Kampfe die Deutung der Bilder beeinflußte, indem sie die einen veranlaßte, zuviel aus ihnen herauszulesen, die andern abschreckte, Tieferes in ihnen zu suchen. Auf den richtigen Weg führte vor fast fünfzig Jahren Edmond Le Blant, als er in der trefflichen Einleitung zu seiner Studie über die christlichen Sarkophage von Arles (1878) auf das Vorkommen einer ganzen Anzahl der beliebtesten Stoffe der sepulkralen Kunst der alten Christen in der Commendatio animae hinwies, dem seit alters in der christlichen Kirche gebräuchlichen Gebete beim Sterben eines Gläubigen. »Nimm auf, o Herr«, so betet die Kirche, »Deinen Diener in die Stätte seiner Errettung, die er von Deiner Barmherzigkeit sich erhoffen darf. Errette, o Herr, die Seele Deines Dieners aus allen Gefahren der Hölle und von den Stricken der Strafen und von allen Bedrängnissen. Errette, o Herr, die Seele Deines Dieners, wie Du errettet hast Henoch und Elias von dem allgemeinen Tode der Welt!« »Errette Herr die Seele Deines Dieners«, so hebt jetzt Bitte auf Bitte immer wieder aufs neue an, »wie Du errettest hast den Noe aus der Sintflut, den Abraham aus Ur im Chaldäerlande, den Job aus seinem Leide, den Isaak von der Opferung und der Hand seines Vaters Abraham, den Lot aus Sodoma und dem flammenden Feuer, den Moses aus der Hand des Pharao, des Königs von Ägypten, den Daniel aus der Löwengrube, die drei Knaben aus dem brennenden Ofen und der Hand des bösen Königs, Susanna von der falschen Anklage, den David aus der Hand des Königs Saul und aus der Hand des Goliath, den Petrus und Paulus aus ihren Gefängnissen.« . . . » Und wie Du die seligste Jungfrau und Märtyrin Thekla aus den schrecklichen Qualen errettest hast, so errette die Seele dieses Deines Dieners und lasse sie bald sich erfreuen an den himmlischen Gütern.« Es ist die heutige Form des römischen Breviers nach seiner Reform im sechzehnten Jahrhundert, die wir hier wiedergeben. In der Erwähnung der ersten christlichen Märtyrin, der in den apokryphen Paulus-Akten am Ende des zweiten Jahrhunderts bereits gefeierten Paulus-Schülerin Thekla, hat sie gallikanisch orientalisches Gut aufgenommen, das der älteren römischen Fassung fremd war. Nicht alle Rettungen, auf die der Beter sich beruft, kommen in der zömeterialen Kunst, die der späteren Jahrhunderte des christlichen Altertums eingeschlossen, vor. Denn Henochs Entrückung, Abrahams Auswanderung und Davids Rettung vor Sauls Nachstellungen sind ihr nicht bekannt. Aber es ist doch eine Reihe der ältesten und beliebtesten Themen, die uns hier begegnen. Es klingt wie eine direkte Übertragung aus einem solchen Gebete, wenn auf einer mit roh eingeritzten Darstellungen verzierten Schale, die bei Podgoritza in Albanien gefunden worden ist, um das Opfer Abrahams in der Mitte als Randbilder Adam und Eva, das Quellwunder, Jonas, Daniel, Susanna, die drei Jünglinge und des Lazarus Erweckung gruppiert sind mit Beischriften, die bei all ihrem barbarischen Latein zum Teile unmittelbar an die Commendatio animae anklingen: Diunan de ventre queti liberatus est. (»Jonas ist aus dem Bauche des

See-Ungeheuers errettet worden«) — Tris pueri de egne cami. (»Die drei Knaben aus dem Feuerofen«) — Susana de falso crimene. (»Susanna von der falschen Anklage«) — Daniel de laco leonis. (»Daniel aus der Löwengrube«). Man kann diese Gebets-Berufungen noch öfter bei den alten Christen antreffen. Wenn z. B. die sog. Apostolischen Konstitutionen, eine um vierhundert in Syrien in die vorliegende Form gebrachte Schrift über die Ordnung des kirchlichen Lebens, den Mut zum Martyrium durch den Hinweis auf die Auferstehung des Fleisches stärken wollen, so nehmen sie als Zeugen der göttlichen Macht, Tote zu erwecken, aus dem Alten Testamente die aus der Erde gebildeten Stammeltern, Henoch, Elias, Daniel, die drei babylonischen Jünglinge, Jonas, dazu noch Ezechiels Vision (c. 37) von der Erweckung der Gebeine, aus dem Neuen Testamente den von der Jungfrau geborenen Erlöser, des Jairus Tochter und den Sohn der Witwe von Naim, den geheilten Gichtbrüchigen, den Blindgeborenen und Lazarus, endlich Gottestaten wie das Grünen des Stabes Aarons, das Wunder zu Kana und die Brotvermehrung. Ähnliche Reihen begegnen uns in einer Anzahl merkwürdiger Gebete, die unter dem Namen eines hl. Cyprian im Umlaufe waren und in ihrer jetzigen Gestalt dem vierten bis sechsten Jahrhundert angehören. »Wie Du dem Tobias beigestanden« — so betete der Neugetaufte — »so wollest Du mir zur Seite sein. Und wie Du den drei Knaben im Feuerofen und dem Daniel Gnade erzeigt hast, so wollest Du auch uns Deinen Dienern tun. Der Du Tote erweckt, Blinde erleuchtet, den Tauben das Gehör, den Stummen die Sprache, den Lahmen das Gehen, den Aussätzigen Gesundheit verliehen hast, ebenso gewähre auch Deinen Dienern, daß sie mit der ganzen Kraft ihrer Seele glauben, daß Du geboren seiest, gelitten habest und einst kommen wirst, die Lebendigen und die Toten zu richten. Stehe uns bei wie den Aposteln in Banden, der Thekla in Feuersgluten, dem Paulus in Verfolgungen und dem Petrus in den Fluten. Der Du sitzest über vielen Thronen zur Rechten des Vaters, blicke uns an und befreie uns von dem Untergange des ewigen Todes«. In einem andern dieser Gebete fleht der Büßer: »Herr stehe mir bei; richte mich nicht nach meinem Tun. Denn Deinen Vorschriften habe ich nicht gehorcht. Erhöre meine Bitte, wie Du den Jonas erhört hast aus dem Leibe des Ungeheuers. Wirf mich vom Tode zum Leben wie die Niniviten, die Asche und Trauergewand anlegten und Buße taten.« Und ein wenig weiter: »Erhöre meine Bitte, wie Du erhört hast den Daniel aus der Löwengrube und sandtest den Propheten Habakuk, der ihm Speise brachte.« So geht der Büßer die Reihe der Begnadigten durch, Tobias und Sara, Susanna, Ezechias und Thekla, dazu Christi große Taten, seine Verkündigung und jungfräuliche Geburt, das Wunder in Kana, die Heilung der Blinden, Tauben, Lahmen, Besessenen, der blutflüssigen Frau, die Erweckung der Toten und das Wandeln auf dem Meere, endlich das Leiden und Sterben Christi, das den Tod und die Hölle besiegt hat. »Herr«, so schließt das Gebet, »blicke gnädig auf meine Bitten herab, so wie Du auf die Gaben Abels geblickt hast. Wolle Du mich befreien vom Feuer ewiger Strafe und jeglicher Marter, die Du den Gottlosen bereitet hast durch unsern guten und gepriesenen Heiland Jesus Christus, durch den Dir Ehre, Macht und Ruhm sei von Ewigkeit von Ewigkeit.«

Aber nicht erst in der Zeit, aus der uns diese Texte erhalten sind, beteten die Christen so. Sie haben es von Anfang an getan. Denn das Judentum, an dessen Gebetsweise sie anknüpften, kannte ganz ähnliche Anrufungen Gottes. Im dritten Makkabäerbuche, einer jüdischen

Apokryphe aus dem ersten christlichen Jahrhundert, fleht der Priester Eleazar angesichts des ihm drohenden Martertodes Gottes Hilfe an und beruft sich auf Gottes Macht über Pharao und Sanherib und auf seine Barmherzigkeit an den drei Jünglingen, an Daniel und Jonas, und in dem gleichzeitig entstandenen vierten Makkabäerbuche stärkt die Mutter ihre Söhne, indem sie ihren Blick hinlenkt auf Abels Opfer, auf Isaak, Josef im Gefängnisse, die drei Jünglinge, Daniel und den eifrigen Priester Phineas, so wie schon im ersten Makkabäerbuche Mathathias den Glaubensmut seiner Söhne durch die Erinnerung an Abraham, Josef, Phineas, Josue, Kaleb, David, Elias, aber auch an Daniel und die drei Jünglinge entflammt. Als Zeugen der göttlichen Erbarmung nennen noch heute übliche, aus grauer Vorzeit stammende jüdische Buß- und Bittgebete in allgemeinen Nöten Abraham auf dem Berge Moriah, Israel am roten Meere, Josue, Samuel, Elias, Jonas, David und Salomo: »Der, welcher erhört hat Jonas im Bauche des Walfisches, erhöre auch euch und vernehme die Stimme eueres Schreiens an diesem Tage«, so lauten die Anrufungen ganz ähnlich denen der christlichen Commendatio animae. Aus der Überlieferung jüdischer Gebetsweise erklärt es sich daher, wenn in den apostolischen und den ältesten Väterschriften in derselben Weise auf die großen Zeugen der Vergangenheit hingewiesen wird. So läßt, um nur zwei Beispiele der ältesten Zeit zu nennen, das elfte Kapitel des Hebräerbriefes die Reihe der Glaubensvorbilder am Leser vorüberziehen, wie der Apostelschüler Klemens von Rom in seinem Briefe an die Gemeinde von Korinth die Muster des Gehorsams im Alten Bunde.

Begnadete Menschen und Wundertaten Gottes, welche die Zuversicht am Grabe stärken konnten, sie sollten dem Besucher des Grabes vor Augen gestellt werden. Doch bleibt dabei noch eine Frage. Ist es, wie man gemeint hat, die Hoffnung auf die künftige Auferstehung der Leiber, die bestärkt werden soll, oder, wie andere gesagt haben, die Gewißheit über das Glück des Paradieses, das der Verstorbene jetzt schon genießt, die man aussprechen will? Oder liegt endlich im Bilde, wie in den Bitten den Commendatio animae doch noch ein Zagen, eine Furcht vor den der Seele noch drohenden Gefahren? Ja, erschöpft überhaupt der Gedanke der Zuversicht, der siegesgewissen und der zagenden, die Idee der Grabesbilder? Gerade das letztere kann man nur dann mit Recht sagen, wenn man diesen Gedanken der Zuversicht bloß als einen Leitgedanken auffaßt, der viele andere Ideen an sich zieht. Nichts wäre falscher, als bei den alten Christen die Armut an religiösen Ideen moderner Dogmenscheu und Großstadtverwahrlosung vorauszusetzen. Gegen eine solche Vorstellung erhebt die künstlerische, literarische und liturgische Überlieferung mit der gleichen Entschiedenheit ihren Einspruch. Gewiß sind manche katholischen Forscher in ihrer Erwartung, bestimmte dogmatischen Lehren in den einzelnen Bildern zu finden, zu weit gegangen. Aber die Furcht vor dem Dogma bei vielen nicht katholischen Gelehrten ist erst recht ein schlechter Führer. Das ist ja gerade das Große des christlichen Glaubens und die Quelle einer unerschöpflichen Fruchtbarkeit für die Kunst, daß seine weitumfassenden allgemeinen Ideen in den ganz bestimmten Tatsachen der Heilsgeschichte und den wunderbaren Wirklichkeiten der Heilsordnung verankert sind. Kann man, wie es geschehen ist, das Bild der sündigen Stammeltern über dem Grabe wirklich nur damit erklären, daß hier das Paradies als Symbol des seligen Lebens dargestellt sei? Weshalb dann immer ihr Sündenfall, weshalb nicht ihr Lustwandeln im Paradiese? Eben deshalb, weil der Christ an die

Jahreszeitenbilder (Olivenernte) in der Krypta des hl. Januarius
der Prätextakatakombe
Zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts

Sünde selbst und ihre Folgen, Erbsünde und Tod, und endlich an die Erlösung dachte, weil er ferner, wie uns die Väter lehren, mit dem späten Judentume überzeugt war, daß die Stammeltern durch ihre Buße den Weg des Heils wiedergefunden haben. Sie waren begnadigte Sünder, wie man auch von jenem Christen es hoffte, der dort im Grabe lag. Weshalb das Quellwunder des Moses? Nur weil die Erquickung der durstenden Israeliten ein Symbol der himmlischen Erquickung war? Als ob der alte Christ von dem gottgeschenkten Quell des alten Bundes hätte hören können, ohne des Gnadenquells im Neuen Bunde, vor allem der Taufe zu gedenken! Woher kämen sonst schon so früh Bilder wie die Verkündigung, Maria mit dem Kinde, die Anbetung der Weisen, die Taufe Jesu im Jordan, Christus als Lehrer, Orpheus als Symbol Christi, alles Bilder, die unmittelbar mit dem Errettungsgedanken nichts zu tun haben? Woher die andern, die ihn zwar enthalten, aber nicht in den Gebeten wiederklingen, wie etwa der Orant auf dem Schiffe in S. Callisto oder die turmbauenden Jungfrauen in Neapel? Nur aus der reichen Welt des Glaubens erklären sich auch solche Szenenverbindungen wie bei den Mahlen, wo die Körbe der wunderbaren Brotvermehrung bei den sieben als Fischern gekennzeichneten Jüngern am See Genesareth (Joh. 21, 2) oder bei der »fractio panis« erscheinen. Hier kann nicht nur an die himmlische Erquickung, mag man sie rein geistig oder chiliastisch vom tausendjährigen Reiche Christi auf Erden fassen wollen, gedacht werden. Das eucharistische Mahl, dessen Verheißung Christus mit der wunderbaren Brotvermehrung verbunden und zum Unterpfande des ewigen Lebens erklärt hatte, das endlich auch am Grabe selbst gefeiert wurde, war in den Gedanken des Beschauers mit dem Mahle der himmlischen Freude verbunden. Eine merkwürdige Szenenverbindung erwähnten wir bei den Sakramentskapellen von S. Callisto. Sie scheint nicht zufällig zu bestehen. Im Wasser, das aus dem Felsen fließt, wird Christus getauft, und wieder aus diesem Wasser zieht der Fischer den Fisch. Die Vorstellung der alten Christen war die, daß die Taufe des Heilands das Wasser geheiligt und so erst eigentlich zum Mittel der Taufe gemacht habe. Noch heute ruft ja der Priester bei der Weihe des Taufwassers dreimal: »Descendat in hanc plenitudinem fontis virtus Spiritus sancti«, und dreimal taucht er dabei die Osterkerze, Christi Sinnbild, in das Wasser. Der im Wasser des Jordans untergetauchte Christus erscheint früh in Verbindung mit der aus anderen Ideen-Zusammenhängen geborenen Ichthys-Symbolik. Sicher ist, daß schon im zweiten Jahrhundert die Christen das Wort *ἰχθύς* (Fisch) als Akrostichis der Worte *Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ* »Jesus Christus Gottes Sohn Heiland« kannten. Tertullian benutzt sie, wenn er in seinem Buche »Über die Taufe« (c. 1) schreibt: Nos pisciculi secundum *ἰχθύν* nostrum Jesum Christum in aqua nascimur nec aliter quam in aqua permanendo salvi erimus. Durch die Bewahrung der Taufgnade muß also der Christ, »das Fischlein«, in dem Wasser bleiben, in dem er nach dem Vorbilde des »Fisches« Jesus Christus geboren wurde. Der ganze Aufbau der Titelreihe Christi macht es sicher, daß, als sie aufkam, sie zugleich ein Protest sein sollte gegen die Vergöttlichungstitel der Kaiser. *ΑΥΤ (οκράτωρ) ΚΑΙC (αρ) ΘΕΟΥ ΥΙΟC ΔΟΜΙΤ (ιανός) ΣΕΒ (αστός) ΓΕΡΜ (ανικός)*, »der selbstherrschende Cäsar, Gottes Sohn, Domitian, der Ehrwürdige, der Germanensieger«, so heißt die Umschrift auf Münzen Alexandriens aus der Regierungszeit Domitians (81—96). Allem Anscheine nach ist noch ein Umstand wirksam gewesen, die Fischsymbolik beliebt zu machen: der häufige Gebrauch des Fisches als heilige

Speise in den orientalischen heidnischen Kulten. Der syrischen Göttin Atargatis z. B. wurden in eigenen Teichen Fische gehalten, und nur die Priester durften sie genießen. Des Christen heilige Speise, die allen dargeboten wurde, war die Eucharistie, war Christus selbst. Ob die Idee der Heiligung des Taufwassers, und in Verbindung damit dann auch der stille Protest gegen den heidnischen Fischkult die ersten und stärksten Kräfte in der Ausbildung der Fischsymbolik gewesen sind, oder ob wir die Akrostichis an die Spitze setzen müssen, darüber gehen die Meinungen noch auseinander. Jedenfalls ist aber im zweiten Jahrhundert sowohl die Taufsymbolik wie die Eucharistiesymbolik des Ichthys bekannt. Wenn Klemens von Alexandrien den Fisch als Bild für den christlichen Siegelring empfiehlt, wenn nach ihm sein Schüler Origenes von Christus, dem bildlich »Fisch« genannten spricht, so weiß man nicht, an welchen Sinn des Bildes sie gedacht haben. Aber eine der berühmtesten Grabinschriften des christlichen Altertums, die des Bischofs Aberkios von Hieropolis in Phrygien, vom Jahre 186 bezeugt die eucharistische Deutung:

»Überall zog (mir) der Glaube voran und setzte (mir) vor als Speise an jeglichem Ort einen Fisch von der Quelle, überaus groß (und) rein, den gefangen eine reine Jungfrau. Und diesen gab er den Freunden zum Mahle immerdar, spendend süßen Wein, Mischwein bietend mit Brot«. (Übersetzung von Dölger.)

Die reiche Phantasie des Orients verband ohne Schwierigkeit mit dieser Symbolik jene andere, die Christus selbst benutzt hat, als er zu Petrus sprach: »Von jetzt an wirst du Menschenfischer sein.« Am Schlusse des mehrfach erwähnten Pädagogen des Klemens von Alexandrien steht ein von heißer Christusliebe durchwehter Hymnus, der mit aller Wahrscheinlichkeit Klemens selbst zum Verfasser hat. In ihm wird Christus als der Fischer gefeiert, der die Menschen aus der bösen Flut der Welt zieht:

»Ungelenkter Füllen Zügel,
Nie verirrter Vöglein Flügel,
Steuerruder, ohn' Gefährde,
Hirt der königlichen Herde,
Sammle, sammle in der Runde
Um Dich her der Kinder Kreis,
Daß sie aus der Unschuld Munde
Singen ihres Führers Preis.
Großer König der Geweihten
Du, des Hochgebenedeiten
Vaters allbezwingend Wort,
Quell' der Weisheit, starker Hort
Der Bedrängten fort und fort,
Der da ist und der da war,
Der da sein wird immerdar.
Jesus, aller Welt Befreier,
Heger, Pfleger, Zügel, Steuer,
Himmelsfittich, o Du treuer
Hüter der allheiligen Schar!
Fischer, der mit süßem Leben
Fischlein lockt, geweiht dem Guten,
Aus der Bosheit argen Fluten
Rettend sie ans Land zu heben.
Führe Du, o Herr, der Reinen
Hirte, führe Du die Deinen
Deine Pfade, Christi Pfade,
Deinen Weg, den Weg der Gnade.«

Das Bild ist demjenigen, das Tertullian vorschwebt, überhaupt der Taufsymbolik des Ichthys, entgegengesetzt. Dennoch scheint es, als ob die Künstler keine Schwierigkeit darin gefunden hätten, es mit der Taufe Christi zu verbinden, eben in S. Callisto, indem sie neben dem Quellwunder und der Taufe Christi den Fischer darstellten, der gerade an der Angelschnur einen Fisch aus dem Wasser zieht. Hier, wo alle anderen Bilder ausgesprochen christlich sind, ein bloßes Idyll oder die Andeutung des Flusses zu sehen, scheint mir ganz unmöglich. Eine merkwürdige Darstellung, in der des Tertullian und des Klemens Gedanken zusammenfließen, hat ein Arkosolgemälde in einer leider jetzt zerstörten Grabkammer in Kyrene enthalten: Christus als Guten Hirten mit dem Schafe auf der Schulter und von sechs Schafen umgeben,

zwischen zwei Bäumen und um diese Szene herum eine Anzahl von Fischen. Der eucharistische Sinn scheint aber der zu sein, den die Kunst am häufigsten wiedergegeben hat. Denn sollte der antike Christ nicht an den Ichthys gedacht haben, wenn er auf den zahlreichen Bildern des heiligen Mahles stets den Fisch neben dem Brote als Speise dargestellt sah, so natürlich auch diese Zusammenstellung an sich wegen des biblischen Berichtes von der wunderbaren Brotvermehrung ist? Jedenfalls kann nicht zweifelhaft sein, was in der Lucinagruft von S. Callisto jene zwei Fische bedeuten, die an einer Wand einander gegenüber gemalt sind, bei jedem ein geflochtenes Körbchen mit Broten gefüllt, und zwischen den Broten ein Glasbecher mit rotem Wein. Es ist Christus als der wahre Spender der eucharistischen Speise.

So ist es also wohl wahr, daß die Zuversicht, dem Verstorbenen werde die Seligkeit zu teil, der Leitgedanke aller Bilder am Grabe ist, aber ebenso wahr, daß diese Zuversicht hervorwächst aus allen christlichen Glaubenswahrheiten, die auch in Lehre und Gebet ihre Wurzel sind. Insofern steckt die Grabeskunst der alten Christen voller Dogmen, und es heißt mit flüchtigem Blicke nur über die Oberfläche wegsehen, wenn man diese Gedankenwelt nicht bemerken will. Fisch und Brot bei den Mahlen, die Körbe von der wunderbaren Brotvermehrung dazugestellt, es ist das eucharistische Mahl und das himmlische Gastmahl des ewigen Lebens zugleich, das eine als Vorspiel des andern, und beide von dem dargeboten, dessen Macht groß genug war, mit fünf Broten und zwei Fischen die Tausende der Hungrigen in der Wüste zu speisen. Der Hirt mit dem einen Schäflein auf der Schulter und zwei andern neben sich, grünende Bäume zur Rechten und Linken, ist Christus der Retter der Seelen zum ewigen Leben. So betete man in Rom am offenen Grabe des Beigesetzten: »Laßt uns Gott bitten, daß er dem Verstorbenen, auf den Schultern des guten Hirten hereingetragen, gewähre, sich der Gesellschaft der Heiligen erfreuen«. Braucht es ein Wort mehr um alle Guten-Hirtenbilder zu erklären? Aber auch, daß der Gute Hirt sein Schäflein erst aus der Sünde der Welt hat erretten müssen, vergaß man nicht, wenn man in einer griechischen Totenliturgie betete: »Das verlorene Schäflein bin ich, rufe mich Heiland und rette mich«.

Es lebt gerade in den ältesten Darstellungen ein ganzer Reichtum an Ideen. Bilder, wie der Prophet vor Maria und dem Kinde, der auf den Stern hinweist, in S. Priscilla, oder die Verkündigung im »christologischen Zyklus« in S.S. Pietro e Marcellino und die Weisen aus dem Morgenlande vor Maria und dem Kinde können in dieser Gedankenwelt nicht befremden. Sie bekennen den Glauben an den, der als Erleuchter und Erlöser aller Menschen, auch des dort Beigesetzten, gekommen ist. Der Grundgedanke schließt somit alle die dogmatischen Einzelbekenntnisse nicht aus, sondern ein. Kein Schema bestimmter Gebetsformen kann diesen Bilder- und Ideenreichtum erklären.

Bei alledem bleibt uns noch eine wichtige Frage zu beantworten. Meinen diese Bilder der christlichen Zuversicht am Grabe: Der Tote ist in der Seligkeit, oder: Er darf die ewige Seligkeit erwarten? Die Antwort ergibt sich aus den ältesten christlichen Vorstellungen von dem Zustande nach dem Tode. Der Heiland hatte die Auferstehung des Fleisches und das Jüngste Gericht vorhergesagt, nicht aber seine Zeit mitgeteilt. Über die Zwischenzeit hat er die Anschauungen des zeitgenössischen Judentums nicht weiter berührt, als daß er im Gleichnisse vom armen Lazarus diesen Gerechten im Schoße Abrahams zeigte und dann dem reuigen

Schächer verhieß, noch heute mit ihm im Paradiese verweilen zu dürfen. Wir begreifen, daß die Auferstehung der Toten und das Jüngste Gericht alle Aufmerksamkeit der Christen auf sich zogen und der Zwischenzustand bis dahin viele Fragen für sie offen ließ, so lange die Kirche sie nicht mit ausdrücklicher Entscheidung beantwortete. Die gewöhnliche Anschauung war zunächst, die Hingeschiedenen erwarteten in der Unterwelt den Tag der Auferstehung und damit erst die eigentliche Himmelsglorie. Die Erkenntnis von der vollen Seligkeit, auch schon vor dem Jüngsten Tage, wurde durch die Ablehnung des übertriebenen gnostischen Spiritualismus erschwert. Denn die Gnosis war doketisch oder neigte zum Doketismus, d. h. sie lehrte eine Art von Scheinleib Christi und leugnete seine volle und wahre Menschheit, damit aber auch das wahre Wesen seiner Geburt, seines Todes und seiner Auferstehung und deshalb endlich die Auferstehung der Leiber am jüngsten Tage. Um diese in ihrer ganzen Bedeutung zu retten, bekämpfen die führenden kirchlichen Schriftsteller des zweiten Jahrhunderts mit aller Kraft den Gedanken, der ihnen gnostisch vorkam, daß der Gerechte schon vor der Auferstehung des Fleisches in den Himmel eingehe. »Ich behaupte«, so belehrt Justin der Martyrer den Juden Tryphon (c. 5), »daß die Seelen der Frommen an irgend einem besseren Orte bleiben, die ungerechten und bösen Seelen dagegen an einem weniger guten Orte, wo sie dann die Zeit des Gerichtes abwarten«. Noch schärfer wiederholt er diese Überzeugung, die bei ihm mit seinem Irrtum von dem tausendjährigen Reiche Christi auf Erden verschmilzt, wenn er sagt (c. 80): »Wenn ihr mit solchen zusammenkommen solltet, . . . welche behaupten, es gäbe keine Auferstehung der Toten, sondern ihre Seelen würden schon beim Tode in den Himmel aufgenommen, dann haltet sie nicht für Christen.« Er weiß aber wohl, daß diese Meinung vom Eingang in den Himmel vor der allgemeinen Auferstehung auch bei solchen verbreitet ist, die sich für rechtgläubig halten. Das weiß auch der hl. Irenäus, der aus derselben Kampfstellung gegen die Leugner der leiblichen Auferstehung Christi und der Christen heraus ganz ausführlich in seiner großen Schrift gegen die Gnosis (V, 31 u. 32) lehrt, daß, wie Jonas drei Tage im Bauche des Fisches und Christus drei Tage in der Unterwelt war, »so auch die Seelen seiner Jünger an jenen unsichtbaren Ort abgehen, der ihnen von Gott bestimmt ist, und dort bis zum Jüngsten Tage verbleiben, ihre Auferstehung erwartend. Dann aber werden sie ihre Leiber wieder empfangen und vollkommen, d. h. leiblich auferstehend, wie auch der Herr auferstanden ist, zur Anschauung Gottes gelangen«. Am eingehendsten beschäftigt sich Tertullian mit dieser Frage in seinem Buche »Über die Seele« (c. 55—58). »Niemanden steht der Himmel offen,« das ist seine Überzeugung, »solange noch die Erde besteht«. Jedoch ist auch er sich bewußt, daß diese Lehre bei den rechtgläubigen Christen nicht unbestritten ist. Im Zwischenzustande vollzieht die Seele »die prüfende Rückschau über das Leben« und der Ungerechte fürchtet »die drohende Vorbereitung des Gerichtes«. Nur die Martyrer, das ist Tertullians Lehre, gehen sogleich ein in das Paradies.

Es hat also Jahrhunderte gebraucht, bis die fortschreitende Lehre der Kirche das Dunkel der Zweifel verscheuchte, das so trotz aller Heilszuversicht über dem Leben nach dem Tode lag. Noch bei den großen Theologen des vierten und fünften Jahrhunderts, einem Gregor von Nyssa, Ambrosius und Augustinus, wirken sie nach. »Im Schoße Abrahams« weiß

zwar Augustinus seinen verstorbenen Freund Nebridius. Aber er wagt doch nur zu sagen: »Was es auch um die Bedeutung dieses Schoßes sein mag, dort lebt mein Nebridius, mein süßer Freund, . . . an jenem Orte, über den er mich unwissendes Menschenkind so vieles gefragt hat«. (Conf. IX, 3.) Nicht anders klingt es in den Gebeten der Kirche des Ostens und des Westens. »Gedenke, o Herr, . . . aller Gläubigen, die im wahren Bekenntnisse dahingeschieden sind, . . . die dieses armselige Leben verlassen haben, um an den Ort zu gelangen, den du allein kennst«, heißt es in den Maruthas von Tagrit († 649) zugeschriebenen Meßgebeten. Aber auch die römische Kirche betete nicht anders, und heute noch klingt es im Offertorium der Seelenmesse nach: »Domine Jesu Christe, rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu; libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum, sed signifer, sanctus Michael, repraesentet eas in lucem sanctam!«

In diesem Dämmerlichte der altchristlichen Vorstellungen stehen auch die Bilder am Grabe. Der Tag der Auferstehung ist die große Hoffnung. Daher ist keine Szene so beliebt, wie die des Jonas. Daher spielen auch die Totenerweckungen Christi, später auch seine eigene Auferstehung eine so große Rolle im sepulkralen Zyklus. Aber noch immer ist der Abgeschiedene im Zustande des Harrens und Hoffens. Noch muß auch er jenen großen, erschütternden Tag des Jüngsten Gerichtes erleben. Deshalb passen die alt- und neutestamentlichen Rettungswunder, Daniel in der Löwengrube, Noe in der Arche und die andern alle so gut, um das Empfinden der Christen am Grabe wiederzugeben. Vor allem erklärt sich so die immer wieder vorkommende Oranten-Darstellung. In den jüngeren Beispielen tragen sie deutlich die Porträtzüge der Verstorbenen (Farbtaf. 1 u. Abb. 43). Die ältesten sind rein symbolisch. Deshalb können die Oranten auch in der Mehrzahl vorkommen, und die heiligen Gestalten selbst erinnerten in der Orantenhaltung den altchristlichen Beschauer an die Person des Beigesetzten. Deshalb durfte z. B. auf einem Sarkophage, der jetzt im Lateran-Museum ist, an die Stelle Noes eine weibliche Orante treten, deren Name »Juliane« beigeschrieben ist. Man hat gefragt, ob diese Oranten Fürbitte tun für die Lebenden, oder ob der Verstorbene für sein eigenes Heil bittet, oder endlich, ob er als beseligter Anbeter Gottes im Paradiese gedacht ist. Die Wahrheit wird sein, daß gerade die Orantenhaltung dem altchristlichen Gedanken über den Zustand der Verstorbenen deshalb besonders entsprach, weil sie die Hoffnung in ehrfürchtiger Zurückhaltung aussprach. Sie konnte die Überzeugung vom vollen Paradiesglücke des Verstorbenen aussprechen; denn auch Martyrer sind als Oranten dargestellt worden, zuweilen mit einem Symbole ihres Sieges, der bereitgehaltenen Krone. Die Bäume und Blumen des Paradieses, die am Wasser des Lebens sich erquickenden Vöglein drücken diese Zuversicht aus, wie die kurze Beischrift »in pace« mit ihrer knappen Bestimmtheit es nicht minder tut. Aber sie entspricht auch dem demütigen Hoffen, wie die mehr zurückhaltende Wunschformel »vivas in pace«, du mögest leben in Frieden, und die noch unbestimmtere Grabschrift »in bono«. Ausdrücklich sagt Cassiodor am Ende des fünften Jahrhunderts zur Erklärung des Psalmwortes (Ps. 24, 13) »anima eius in bonis demorabitur«, daß hierdurch der Zwischenzustand vor dem Jüngsten Tage angedeutet werde. So liegt bei aller beseligenden Zuversicht doch ein heiliges Zagen über den Bildern des altchristlichen Grabes.

IV. DIE SCHÖPFERISCHE EIGENART DER ÄLTESTEN CHRISTLICHEN KUNST. DIE GESTALTENDE KRAFT DES SYMBOLS

Mit dieser Frage wenden wir uns einem der feinsten Probleme der Kunst und Geistesgeschichte zu. Wir haben es früher gestreift, aber im übrigen vorgezogen, aufzuschieben, uns näher mit ihm zu befassen, bis der Leser durch den Einblick in das Werden und in den inhaltlichen Sinn der ältesten christlichen Kunst die Möglichkeit habe, selbst zu urteilen. In der Frage nach der schöpferischen Eigenart der ältesten christlichen Kunst vereinigt sich eine ganze Anzahl von Einzelfragen: Entstand die altchristliche Kunst nur als ein Schößling der heidnischen hellenistischen Antike? Wenn ja, was hat sie inhaltlich und formal aus dieser übernommen? Oder hat ihr nicht die hellenistische Antike, sondern das Judentum den Weg in die Welt gezeigt? Oder war es der Orient im eigentlichen Sinne des Wortes, der sie zeugte und nicht nur umwandelte? Oder endlich hat die christliche Kunst von Anfang an irgend etwas ganz Eigenes, und worin besteht es? Die Fragen, die wir hier nennen, und die Theorien, die zu ihrer Beantwortung aufgestellt wurden, greifen zum Teil über die bisher hier behandelte, früheste Epoche hinaus und werden uns bei der späteren altchristlichen Kunst in etwas anderer Form wieder begegnen. Dennoch müssen sie an dieser Stelle zunächst einmal untersucht und beantwortet werden.

Die Frage, ob die christliche Kunst nicht nur ein Zweig der heidnischen Antike sei, ist, wie wir bereits wissen, nicht neu. Hat doch schon 1834 der französische Forscher Raoul Rochette zu zeigen versucht, daß inhaltlich und formal die Kunstvorstellungen und Kunstdarstellungen ganz von der gleichzeitigen heidnischen Kunst abhängig seien, eine Theorie, die, wie wir ebenfalls schon erwähnten, seitdem nicht aufgehört hat, ihre Vertreter zu finden. Bezüglich des christlichen Gräberschmuckes wiederholte sie vor allem der deutsche Forscher A. Hasenclever (1886) und in systematischer Ausdehnung auf das gesamte Gebiet der altchristlichen Kunst Ludwig v. Sybel. Raoul Rochette wies auf jene Übereinstimmungen in den Motiven hin, auf die auch wir den Leser aufmerksam gemacht haben, wie Noes Archenkasten, die Orpheusgestalten, dazu auf die Mahlszenen, den Guten Hirten, die Analogie in dem Gebrauche von symbolischen Bildern am heidnischen Grabe und am christlichen, endlich auch schon nachdrücklich auf die formalen Ähnlichkeiten der altchristlichen und der spätantiken Kunstwerke überhaupt. Wie gering jedoch die Zahl der inhaltlichen Berührungen zwischen christlichen und heidnischen Darstellungen ist, haben wir auch gesehen. Raoul Rochette konnte sich darüber täuschen, weil zu seiner Zeit die neuere Katakombenforschung noch nicht eingesetzt hatte. Hasenclever steht auf dem Boden seines französischen Vorgängers, nur daß er es sowohl im heidnischen wie im christlichen Grabschmucke ablehnt, symbolische Ideen zu suchen, wo doch alles nur dekorativ zu verstehen sei. Dem zuletzt genannten Forscher Ludwig v. Sybel kommt es vollends darauf an, zu zeigen, daß das ganze Christentum und eben deshalb auch seine Kunst nur eine Äußerung und Bewegung des spätantiken hellenistischen Heidentums sei. Mit der religionsgeschichtlichen Voraussetzung, von der diese Theorie getragen wird, brauchen wir uns hier nicht auseinanderzusetzen; von der kunstgeschichtlichen Frage aber wird gleich erst zu sprechen sein.

Ganz abweichend ist die Theorie, die in den letzten Jahrzehnten mehrfach und mit großer Zuversichtlichkeit aufgestellt worden ist, daß nämlich schon das Judentum, und zwar das Judentum der Diaspora, eine darstellende Kunst

ausgebildet habe, die das Christentum nur zu übernehmen brauchte.

Bekanntlich hat das Judentum die Worte im ersten Gebote des Dekaloges: ‚Du sollst dir kein geschnitztes Bild machen, dasselbe anzubeten', von jeher bis heute im Sinne eines vollständigen Verbotes aller Gottes- und Menschendarstellungen für kultische Zwecke verstanden. Das Judentum ist eine bildlose Religion. Jüdische Kleinfunde wie Lampen und Gläser, auch die Portale jüdischer Synagogen zeigen wohl heilige Geräte als Symbole, wie den siebenarmigen Leuchter und den Schrein mit den Gesetzesrollen, auch den Fisch als heilige Sabbatspeise, aber keine Menschen- oder Gottesdarstellungen. Die jüdischen Katakomben Roms haben einen Freskenschmuck, der in der Anlage dem zeitgenössischen heidnischen und christlichen sehr ähnlich ist; doch enthält er keine alttestamentlichen Szenen. Rein dekorativ empfundene Gestalten der heidnischen Mythologie, wie die Eroten, finden Zutritt, aber nicht die Gestalten der Bibel. Dennoch hat zuerst Strzygowski in seinem »Orient oder Rom« vor zwanzig Jahren und dann wieder 1905 in seiner »Alexandrinischen Weltchronik« die Überzeugung ausgesprochen, die Juden der hellenistischen Diaspora hätten das strenge Gesetz der Bildlosigkeit durchbrochen und eben dadurch den Christen den Weg gewiesen, ja ihnen bereits eine Anzahl von Typen auf diesen Weg mitgegeben. Strzygowskis These ist von Oskar Wulff und Carl Maria Kaufmann, letzthin auch von französischen Forschern übernommen worden. Er kam zu ihr zunächst durch die ihm rätselhaften Miniaturen einer bekannten lateinischen Bibelhandschrift der Pariser Nationalbibliothek aus dem siebten Jahrhundert, des nach seinem früheren Besitzer sogenannten Ashburnham-Pentateuchs (Abb. 177). Dessen anscheinend semitische Rassentypen und die Verwandtschaft in der Tracht mit syrischen Darstellungen schienen ihm nur aus einer jüdischen Urvorlage erklärbar zu sein. Der, wie er annahm, alexandrinische Ursprung der in Rom auftauchenden Katakombenbilder, dazu das Überwiegen des alttestamentlichen Stoffes in der frühesten christlichen Kunst, sind für ihn weitere Belege. Wulff glaubt in einem Schalenboden mit Daniel zwischen den zwei Löwen und der Umschrift *Ἐυλογία τοῦ Κυρίου τοῦ Ἀβραάμ* ein judenchristliches Werk feststellen zu können, das seine jüdische Abstammung deutlich verrate und zeige, wie in »den primitiven Bildideen volkstümlicher Kleinkunst« sich »eine Art Urzeugung« religiöser Darstellungen bei den Diasporajuden vollzogen habe. Bekannt ist ferner seit langem ein pompejanisches Fresko mit dem Urteil Salomons und seit etwa zehn Jahren das Fußbodenmosaik einer antiken Villa auf Malta, in dem der Herausgeber der »Malta sotterranea«, Erich Becker, wohl mit Recht Samson und Delila erblickt. Kaufmann sieht vor allem in dem alttestamentlichen Bestande der frühchristlichen Bilderreihe den Beweis, daß er fertig von den Juden der Diaspora, besonders Alexandriens, übernommen wurde, und will auch die weitere Ausbildung und Bereicherung der alttestamentlichen Szenen wenigstens einem »judenchristlichen Kunstzentrum« zuweisen. Jedoch hält keines der angeführten Beweisstücke näherer Prüfung stand. Der Ashburnham-Pentateuch ist die älteste Vulgata-Handschrift der spanischen Textfamilie und selbst in Spanien oder vielleicht im lateinischen Nordafrika geschrieben und ausgemalt worden. Die »semitischen« Typen sind die dortigen Landes-Physiognomien. Das Urteil Salomons war, wie wir wissen, auch bei den Heiden als novellistische Episode bekannt, und es liegt nahe, daß es mit

der Samson- und Delila-Geschichte wegen ihres pikanten Beigeschmackes nicht anders war. Keine der beiden Darstellungen, das sieht man auf den ersten Blick, hat mit religiöser Kunst etwas zu tun, und nichts spricht dafür, daß ihre Entstehung jüdischen Auftraggebern zu verdanken ist. Anrufungen des Gottes Abrahams, Isaaks und Jakobs sind im christlichen und selbst außerchristlichen Beschwörungswesen, vor allem Ägyptens, nichts Befremdendes, so daß die Inschrift des von Wulff behandelten Schalenbodens für unsere Frage kaum etwas ergibt. Daß gerade judenchristliche Kreise als besondere Erben jüdischer Traditionen an der Schaffung oder Ausbildung des christlichen Bilderkreises besonders beteiligt gewesen seien, widerspricht allem, was wir von ihnen wissen. Ein geschlossenes Judenchristentum kennen wir bisher nur auf dem Boden Palästinas. In der übrigen christlichen Welt wurden durch die erbitterte Feindschaft des Judentums gegen das Christentum überall die Judenchristen früh in die Arme der Heidenchristen getrieben. Erst ganz kürzlich, im Jahre 1919, ist ein Fund ans Licht gekommen, der für die Frage, ob es doch vielleicht jüdische Darstellungen gegeben hat, an welche die christlichen anknüpfen konnten, von ernsterer Bedeutung sein kann. Der Mosaikfußboden einer in 'Ain Duk, eine Wegstunde von Jericho entfernt, aufgedeckten Synagoge hat neben Dankinschriften für die Stifter, dem siebenarmigen Leuchter und dem Tierkreise auch Daniel zwischen den zwei Löwen. Die Entdecker schreiben das Mosaik dem dritten Jahrhunderte zu. Es wäre voreilig, auf diesen einen Fund die Hypothese einer jüdischen biblischen Bilderreihe aufzubauen. Immerhin verdient er scharf im Auge behalten zu werden. Denn es ist schwer, ihn anders als aus eigener jüdischer Tradition zu erklären und etwa an die Rückwirkung christlicher Bodenmosaiken zu denken, die ja in Palästina sehr häufig waren, weil die Ablehnung alles Christlichen sozusagen das oberste Gesetz des religiösen Lebens des Judentums war. Eher könnte man annehmen, daß die Kampfstellung gegen das Christentum, wie sonst, so auch hinsichtlich der Bilder einengend auf das Judentum gewirkt und gewisse Freiheiten in ihrer Verwendung unterdrückt habe, zu denen das Judentum unter dem Einflusse des Hellenismus gekommen sei. Auffallend bliebe dann freilich, daß bei den übrigen bisherigen jüdischen Funden aus den ersten christlichen Jahrhunderten keine Menschendarstellung religiösen Charakters vorkommt. Ganz sicher aber können »streng judenchristliche Kunstzentren« nicht, wie gesagt worden ist, als jahrhundertelang fortwirkende Ausgangspunkte christlicher Kunstübung gelten. Es dürfte sich kaum um etwas anderes handeln, als um eine Erscheinung in dem Assimilierungsprozesse des Judentums an den Hellenismus, der gerade in den Jahren der apostolischen Mission auf dem Höhepunkte seiner Entwicklung stand, dann aber durch die Reaktion gegen das Christentum jäh und scharf abgebrochen wurde, als dieses entschlossen dem Hellenismus sich zuwandte.

Wenn also auch eines Tages weitere Anzeichen dafür gefunden werden sollten, daß einzelne Bilder wie Daniel oder Noe schon von jüdischen Künstlern geprägt und so dem jungen Christentume in die Hand gegeben worden wären, so würde diese Feststellung, so wichtig sie auch für den Übergang von der jüdischen Bilderlosigkeit zu der christlich-hellenistischen Bilderfreude wäre, den Kern unserer Frage im wesentlichen nicht berühren. Denn von vorneherein besteht nicht in dem Gebrauche von einigen formelhaften und fest geprägten Bildschemata die christliche Kunst;

sondern man sieht deutlich, wie eine ganze Ideenwelt danach ringt, bildlichen Ausdruck zu gewinnen, in vielfach wechselnden Gestalten und verschiedenartig aufkeimenden Formen.

Die Grundgestaltungen aber sind, darüber kann kein Zweifel bestehen, hellenistisch. Sie schimmern durch alle späteren Gestaltungen, sei es der syrischen, der koptischen und armenischen Kunst, hindurch. Wir sprechen hier wohlgemerkt von Bildern, nicht von Bauten. Denn wenn sich auch noch so früh, wie wir sahen, leise jene Züge bemerkbar machen, die uns später immer ausgeprägter begegnen und das Antlitz der christlichen Kunst umformen werden, das Frontale, das Symmetrische, das Auge in Auge mit dem Beschauer, so ist doch die Form selbst von Anfang an hellenistisch und bleibt es bis zum Ende des dritten Jahrhunderts. Hellenistisch ist die ganze dekorative Art der ältesten Grabkammern nicht minder als Form, Farbe und Bewegung aller einzelnen Gestalten und Szenen.

Die Decke von S. Gennaro in Neapel, einer Stadt also, die wohl noch mehr als Rom den hellenistischen Einflüssen offen stand, ist in ihrer Ornamentik und ihren Darstellungen von echt griechischer Leichtigkeit, Feinheit und Eleganz (Abb. 19). Aber auch das zierliche, gemalte Latten- und Laubwerk der Lucinagruft und der Sakramentskapellen, die Nachbildung der luftigen Gartenlauben (Farbtaf. 2 u. 3, Abb. 17 u. 28), hat diesen heiteren Charakter. Nicht minder haben ihn die Landschaften in S. Domitilla (Abb. 18), die mit impressionistischer Leichtigkeit hingeworfen sind. Hellenistisch ist auch die Verwendung des bloßen Attributes zur Andeutung der Person, zu der es gehört, der Schafe mit Melkeimer in der Lucinagruft als Hinweis auf den Guten Hirten, der Tauben als Zeichen von Gottes Frieden mit Noe (Abb. 28). Selbst Götterattribute werden ohne ängstliche Scheu übernommen, wo eine Mißdeutung unmöglich ist. Der Delphin Poseidons mag an den geheimnisvollen Fisch der Christen, Christus selbst, erinnern, wenn er nicht wie die Okeanos- und Jahreszeitenköpfe in Rom (Farbtaf. 3), Panther und Löwe in Neapel (Abb. 19), nur ornamental gemeint ist. Mehr noch besagt es, wenn im zweiten Jahrhunderte die Reihe der christlichen Orpheus-Darstellungen beginnt. Es ist das Jahrhundert der Apologeten, die sich bemühen, das Gute und daher im tiefsten Grunde dem Christentume Verwandte auch in der heidnischen Kultur herauszufinden, an dessen Ende Klemens von Alexandrien ausdrücklich Christus seinen Orpheus nennt, dessen Gesang nicht nur reißende Tiere, sondern, was schwerer ist, die wilden Leidenschaften der Menschen zähmt. Es wird auch wohl nur Zufall sein, daß wir von dem schönen Märchen von Eros und Psyche, mit dem sich Heiden gern an den Grabmälern trösteten, erst aus dem dritten Jahrhunderte zwei christliche Beispiele in der Domitilla-Katakombe haben (Abb. 17).

Durch ihren hellenistischen Charakter ist übrigens die älteste Kunst nur ein Spiegel der allgemeinen christlichen Verhältnisse. Denn das zweite Jahrhundert und der Anfang des dritten ist in Rom durch den engsten Zusammenhang mit der hellenistischen Welt ausgezeichnet. Noch ist die Kirchensprache und die Sprache der römischen kirchlichen Schriftsteller ausschließlich das Griechische. Die aus dem Schoße des Hellenismus erzeugten, wenn auch von orientalischem Samen befruchteten gnostischen Systeme suchen gerade in Rom regelmäßig Boden zu fassen und müssen dort bekämpft werden. Daß in diesen Systemen bei dem Gesamtversuche, das Christentum und gewisse heidnische Grundvorstellungen

zu verschmelzen, auch die Kunst eine Rolle spielte, wissen wir vom hl. Irenäus, dessen Mißbilligung von Kultbildern Christi bei den Karpokratianern wir erwähnten. Was aber diese Gnostiker bis zu einer damals gefährlichen Annäherung an die heidnische religiöse Kunst trieben, das wurde vom hellenistischen Christentum innerhalb der vom Glauben gezogenen Grenzen offenbar ohne jede Schwierigkeit geübt: die künstlerische Darstellung und Verkörperung der Ideen.

Dabei muß man sich vor Augen halten, daß wir das Werden der ersten christlichen Kunst nur in einem kleinen Winkel ihres Reiches, in einigen Zömeterien Roms und Neapels, beobachten können. Wie wenig von dem, was einst war, mag sich dort finden! Um so stärker ist der Eindruck von der Bereitwilligkeit, mit der die alten Christen aufgenommen haben, was gut und edel in der künstlerischen Kultur der hellenistischen Welt war.

In den letzten Jahrzehnten hat man im Zusammenhange mit dem Probleme: Orient oder Rom? auch die Frage gestellt, in welchem Teile der hellenistischen Welt wohl zuerst die Verbindung von Christentum und Kunst geschlossen wurde. Wir haben die Antwort eigentlich schon gegeben. Denn das Auftauchen und Wiederverschwinden so mancher Motive in Rom gerade im zweiten Jahrhundert, dazu die Schematisierung derjenigen Motive, die bleiben, weist auf einen gewissen Import nach Rom, also die Wirksamkeit anderer Kunstzentren, hin. Man hat besonders auf Alexandrien den Blick gerichtet und als alexandrinisch angeführt: das idyllische Element der frühen Gemälde, die Vorliebe für Landschaft und Blumen, die so ganz zur Blumenstadt Alexandrien, das symbolisch Lehrhafte, besonders auch Darstellungen wie Christus als Lehrer, Bilder also, die zur Gelehrten-Stadt Alexandrien, der Heimat der ältesten christlichen Schule höherer Art, der sogenannten alexandrinischen Katechetenschule, und der Heimat des Klemens, des Verfassers des Paidagogos, paßten. Diese Gründe sprechen an, und doch sind sie schließlich nicht mehr als eben ansprechende Vermutungen. Uns fehlt leider jegliches Vergleichsmaterial alexandrinischer mit gleichzeitigen römischen Werken. Die jüngeren ägyptischen Werke zeigen dagegen starken »koptischen« Einschlag. Der Mangel an Vergleichsmaterial betrifft auch Kleinasien und die syrischen Gebiete, besonders Antiochien in dieser frühen Zeit. Denn der antiochenische Silberkelch, der in den letzten Jahren Aufsehen erregt hat und den seine amerikanischen Besitzer in die apostolische Zeit hinaufrücken möchten (Abb. 138), hat doch wohl kein Zeichen vorkonstantinischer Entstehung an sich. Sicher gehört er nicht dem ersten oder zweiten Jahrhundert an, und so muß er für die früheste Zeit als Zeuge ausscheiden. Ob je neuere Funde uns ermöglichen werden, hier über bloße Vermutungen hinauszukommen? Jedenfalls aber sprechen keine ernsthaften Gründe dafür, Rom, wo die ältesten und meisten Funde gemacht worden sind, als schöpferisches Zentrum ganz auszuschalten. Für eine etwas jüngere Zeit ergibt sich Roms Beteiligung deutlich aus den Bildern der spezifisch römischen Heiligen, wie Petrus, Paulus, Agnes, Laurentius, Hippolytus und anderer. Weshalb sollte es im Anfang anders gewesen sein? Auch Rom war ja ein Emporium der hellenistischen Welt und dazu Kaiserstadt und die Heimat der größten Christengemeinde. So konnte es doch wohl kaum weniger an den Regungen der neuen christlichen Kultur beteiligt sein, als irgendeine andere Stadt.

Es wird ähnlich gewesen sein, wie es noch heute mit den großen Hauptstädten geht. Die

Fülle der von außen zuströmenden Einflüsse ist so reich, daß etwas ganz Eigenes selten zur Entfaltung kommt. Die Großstadt, vor allem wenn sie die Hauptstadt eines großen Reiches ist, assimiliert. Aber in der Art der Assimilation offenbart sie ihren besonderen Charakter. Er wird vom Charakter des Volkes, aus dem sie aufgewachsen ist, bestimmt. So war es auch mit Rom. Die Umwandlung, die wir die im Osten geschaffenen Motive in späterer Zeit erleiden sehen, wenn sie nach dem Abendlande dringen, scheint in entsprechender Weise schon in der ältesten römischen Kunst vor sich gegangen zu sein. Die römischen Darstellungen haben von Anfang an etwas Strenges und Einfaches. Man wird sich dessen bewußt, wenn man sie mit den wenigen gleichzeitigen außerrömischen Parallelen vergleicht. Wie verschieden sind z. B. die römischen Jonasbilder von der spielerisch-genrehaften Darstellung desselben Gegenstandes in dem sardinischen Cagliari, oder die Bilder der wunderbaren Brotvermehrung von dem leider nach der Auffindung bald wieder zerstörten Fresko der Grabanlage (Wesherkatakombe) bei Alexandrien. Liegt nicht eine Welt zwischen der Ausmalung eines römischen Katakomben-Cubiculums und einer Grabkapelle im lybischen El-Kargeh (Abb. 40)? Mag auch noch so viel von der ältesten christlichen Kunst Roms zunächst von draußen eingeführtes Gut sein — sicher nicht alles —, es erhält doch in Rom eine besondere Prägung. Wir würden sie deutlicher erkennen, wenn mehr Vergleichsmaterial erhalten wäre.

Diese Beobachtung führt uns zur Hauptfrage. Gibt es außer dem Inhalte auch etwas eigentlich künstlerisch Neues und Eigenes in den frühesten Werken der Christen überhaupt, und was ist es? Ist das, was im Dunkel der Katakomben gemalt worden ist, eine neue christliche Kunst oder nur eine bescheidenere Form der allgemeinen Antike?

Am schärfsten hat die Existenz eines vollständig Neuen Max Dvořak in dem früher erwähnten, hinterlassenen Aufsatze über die Katakombenmalerei behauptet. Nicht nur im Inhalte sei die erste christliche Kunst neu, während sie die Formen der gleichzeitigen hellenistischen Kunst entlehne, sondern schon die ältesten Katakombengemälde seien ihrem ganzen künstlerischen Charakter nach von der gleichzeitigen spätantiken Kunst wesentlich, und zwar so ziemlich in jeder Beziehung, verschieden. Wenn auch nicht alle Phasen in der Umbildung der spätantiken Kunst vor ihrer vollständigen Christianisierung bekannt seien, so sei doch soviel klar, daß der Geist und die künstlerischen Absichten, die auf die Maler in den Katakomben eingewirkt hätten, nicht zu ihren allgemein geltenden Kriterien gezählt werden könnten. Unantik sei trotz einiger heidnischen Motive das dekorative System in den Katakombenmalereien. Vom vierten pompejanischen Stile, dem sie sich unmittelbar anschließen müßten, seien sie durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt.

Dvořak hätte kaum so geschrieben, wenn er die neuesten Ausgrabungen gekannt hätte, die uns heidnische Grabkammern zutage gefördert haben, die den christlichen gleichzeitig sind. Die wichtigsten sind die unter der Kirche San Sebastiano und die einer noch nicht festgestellten Kultgemeinde am Viale Manzoni (Abb. 21, 36). Ein Unterschied zwischen ihrem Schmucke und dem christlicher Grabkammern ist in formaler Hinsicht nicht vorhanden, wie er auch nicht zwischen den christlichen und den jüdischen festzustellen ist. Die weißen Wände, das zierliche Stabwerk, die Blumengirlanden, die anmutigen Vögel, das alles findet sich hier wie dort. Und hier wie dort

stehen die Figuren einfach auf dem weißen Grunde nebeneinander, in einer Ebene, mit einer leicht angedeuteten Standfläche. Uns möchte scheinen, daß jene Verschiedenheit von den Gewohnheiten der oberirdischen Raumausschmückung, die Dvořak als unüberbrückbare Kluft empfindet, im Grunde darauf beruht, daß die Ausmalung eines unterirdischen dunklen Raumes ihre eigenen Gesetze hat. Hier, wo man ganz auf künstliches Licht angewiesen war und im Dunkel der Gänge eine freundliche Oase schaffen mußte, konnten die Wände nicht hell genug sein. Die dunklen Farben des vierten pompejanischen Stiles und die fein durchgeführte perspektivische Architekturmalerei waren sinnlos in einem Raume, den man nur mit einigen Öllämpchen notdürftig erleuchtete.

Nicht hierin also liegt das Neue. Es liegt darin, daß diese helle, freundliche und einfache Dekoration zum Ausdruck eines neuen Geistes wurde, daß ein neues Geschlecht gerade so seine einfach erhabenen reinen Vorstellungen verkörpern konnte. Diese Kunst der christlichen Gräber ist heiter wie die Kunst der Griechen, ja vielleicht noch heiterer. Sie ist symbolisch wie jene es war; aber ihre Symbole sind rein geistig und frei von aller Erotik. Deshalb ist dieser Kunst, so wenig sie gesucht prüde ist, doch alles weit fern, was lasziv wirken könnte. Die Hauptsache aber ist: sie lebt nicht mehr von einem Mythus, mit dem ein skeptisch gewordenes Geschlecht spielte, sondern von der festen Überzeugung gottgewirkter Taten und gottgegebener Verheißungen. Deshalb verliert auch das Symbol alles rein Phantastische und Spielerische. Es wird einfach, groß und ernst bei aller freundlichen Heiterkeit. So kommt es zu jenem »Auge in Auge« mit dem Beschauer, von dem wir früher sprachen. Das Frontale, Symmetrische und Rhythmische ergibt sich dabei von selbst, und es macht wenig aus, ob hier gelegentlich auch bereits Anregungen aus den Kunstüberlieferungen des Ostens mitgewirkt haben. Denn es handelt sich nicht um ein äußerliches, dieser jungen Kunst aufgezwungenes Gesetz. Frontalität und Symmetrie herrschen durchaus nicht unerbittlich. Vielmehr gibt es auch noch am Ende des dritten Jahrhunderts die schönsten Beispiele seitlich gesehener und frei bewegter Gestalten, selbst in Szenen, die, wie Noe in der Arche, schon früh frontal behandelt worden sind.

Wie die Christen in ihrer großen Mehrzahl zuerst in griechischer Sprache beteten und in ihr ihre ersten Hymnen sangen, wie ihre Schriftsteller in griechischen Begriffen dachten und die edlen Ausdrucksformen nicht scheuten, die Hellas geschaffen hatte, so wenig taten es die ersten christlichen Künstler. Wäre die Antike nicht aus innerer Ermattung dahingesiecht und wäre nicht durch einen Zusammenhang der Verhältnisse, den das Christentum nicht erst geschaffen hat, der Orient immer stärker im Vordringen gewesen, die Kunst des Christentums hätte sicher noch länger und strenger sich in den Bahnen des Hellenismus bewegt und seine Kunst geadelt, wie das Christentum alle anderen Formen dieser Kultur geadelt hat, die es benutzte. Hat es doch auch so auf dem Wege über Byzanz hellenische Schönheit in das Mittelalter gerettet, wo sie ihre belebende Kraft immer wieder aufs neue bewährte. Daß es aber gleich im Anfange den griechischen Formen den Stempel seiner eigenen Geistigkeit aufdrückte, das war das Neue.

V. DIE JÜNGEREN SEPULKRALEN FRESKEN UND DIE SARKOPHAGPLASTIK. DER VERFALL DER PLASTISCHEN KRAFT UND DAS NEUE RAUMGEFÜHL

Am Ende des zweiten Jahrhunderts und in den ersten Jahrzehnten des dritten änderte sich die Lage des Christentums fühlbar. Die Zahl seiner Bekenner war mächtig gewachsen, und eine Anzahl der Kaiser stand ihm freundlich gegenüber. Seit Septimius Severus (193—211) wurden die Kaiser selbst Vorkämpfer monotheistischer Bestrebungen, indem sie orientalische Gottheiten, besonders den Sonnengott, zum Reichsgotte zu machen sich bemühten. Daher erblickten sie im Christentum eine verwandte Bewegung. So konnte es kommen, daß Severus Alexander (222—235) in seinem Palaste das Bild Christi neben dem des Orpheus und dem des Philosophen Apollonius von Tyana aufstellen ließ. Seine Mutter Julia Mammaea entbot den jungen christlichen Gelehrten Origenes von Alexandrien zu sich nach Antiochien. Von Kaiser Philipp, dem Araber, ging sogar das Gerücht, er sei Christ geworden. Die Furchtbarkeit der decischen Verfolgung (249—51) war nur der Ausdruck davon, daß das Heidentum die gestiegene Macht seines Gegners mit Schrecken bemerkt hatte und jetzt einen Kampf auf Leben und Tod mit ihm aufnehmen mußte. In dieser Zeit reden auch die Quellen in den verschiedenen Gegenden des römischen Reiches und außerhalb desselben in Edessa zuerst von den christlichen Kirchengebäuden. Das Christentum hatte es wagen dürfen, das schützende Privathaus zu verlassen. Daß wir leider keine Möglichkeit haben, uns von der Ausstattung dieser ersten Kirchen ein Bild zu machen, haben wir früher schon erwähnt, es sei denn, daß es möglich ist, wie man versucht hat, Rückschlüsse von einzelnen Bildern der Katakomben auf Bilder in den Kulträumen zu machen. Christus zwischen den Aposteln thronend (Abb. 37) oder die »Traditio legis« können derartige Kirchengemälde sein. Die Bilder der Katakomben lassen den Wechsel der Verhältnisse durch Inhalt und Form verspüren. Doch ehe wir dem nachgehen, müssen wir unseren Blick auf die Tatsache richten, daß die Malerei jetzt nicht mehr die einzige Kunst am Grabe bleibt. Neben sie tritt, bald genug ihr sogar vorauseilend, die Sarkophagplastik.

Christliche Sarkophage hat es freilich nicht erst seit dem dritten Jahrhunderte gegeben. Wo die Beisetzung in Sarkophagen üblich war, haben die Christen von Anfang an keinen Grund gehabt, sie zu meiden. Der mit Bildschmuck verzierte Sarkophag konnte aber seiner Natur nach im allgemeinen nur von reichen Leuten bestellt werden. Sein Platz war in der Regel auf den Friedhöfen sub divo, unter offenem Himmel, die ja in weiten Gebieten der antiken Welt gebräuchlich waren (vgl. Abb. 4), seltener in Grabkammern. Im ersten Falle ergab es sich von selbst, daß alle Seiten gleichmäßig bearbeitet wurden; im zweiten blieb die Seite, mit der er an die Wand der Kammer zu stehen kam, ohne Schmuck. Zwei Grundformen bestimmten seinen Aufbau und Schmuck, die des Kastens, mit der die Form der Wanne verwandt ist, und die des Hauses, des Hauses des Toten nämlich. Daher gibt es Sarkophage mit Reliefschmuck, der die ungeteilte Fläche überzieht, und solche mit architektonischer Gliederung der Fläche. Sockel, Gesims und Deckel erinnern aber meistens auch im ersten Falle an ein architektonisches Gebilde. Das Material war fast immer Marmor. Die verschiedenen Formen, bodenständig in den verschiedenen Gegenden der hellenistischen Welt, haben sich wie alle Elemente der Kultur dieser Welt mannigfach vermischt. Doch kann man soviel sagen, daß der Osten die gegliederte Hausform, der Westen, besonders Rom, die Kastenform mit durchgehenden Flächen vorzog. Für den Schmuck an bildlichen Darstellungen boten für die heid-

nischen Sarkophage die Jenseitsmythen einen unerschöpflich reichen Stoff.

Das Christentum mußte die äußere Form des Aufbaues natürlich ohne weiteres übernehmen. Die Idee des Schmuckes mit Symbolen des jenseitigen Lebens war eine Aufforderung zu christlicher Umgestaltung. Daß aber das christliche Element an den Sarkophagen langsamer durchdrang als in der malerischen Ausschmückung der Grüfte, lag an der geringen Anzahl reicher Christen, die sich den Luxus eines reliefgeschmückten Sarkophages gestatten konnten, in Rom dazu an der Schwierigkeit, eine so schwere Steinlast in den Friedhof der Gemeinde, die Katakomben, hinabzuschaffen. Es lag aber nicht minder daran, daß man nicht ohne weiteres von jedem heidnischen Bildhauer Sarkophage mit christlichen Darstellungen gemacht bekommen konnte und daß es nicht ohne Gefahr war, einen offenbar christlichen Sarkophag unter freiem Himmel aufzustellen. Endlich gab es vor dem Kirchenfrieden nicht manchen christlichen Bildhauer, da der Bildhauer sich nur schwer der Aufgabe entziehen konnte, Götterbilder herzustellen, und deshalb beim Übertritte zum Christentume sogar gedrängt wurde, seinen Beruf zu wechseln. So begreift man leicht, daß gerade die ältesten christlichen Sarkophage, die wir besitzen — es sind römische des zweiten bis dritten Jahrhunderts —, noch stark mit überlieferten antiken Elementen durchsetzt sind und das Christliche in mehr verdeckter Form aufweisen. Nicht minder versteht man, daß sie, rein künstlerisch genommen, vollständig in der Reihe der übrigen plastischen Werke ihrer Zeit stehen, d. h. ganz hellenistisch sind. Für das Herauswachsen der christlichen Kunst aus der heidnischen sind die Sarkophage aber eben deshalb besonders lehrreich. Rom besitzt nicht nur die ältesten, sondern überhaupt die zahlreichsten der erhaltenen altchristlichen Sarkophage, im ganzen über fünfhundert. Die meisten wurden in den ersten Jahrhunderten des Friedens in und bei den Zömeterialbasiliken aufgestellt, die sich über den Katakomben erhoben. Aber auch in anderen Städten Italiens vom Süden bis zum Norden haben sich manche erhalten. Verhältnismäßig viele christliche Sarkophage, etwa dreihundert, bewahrt der Boden Galliens, besonders die südliche Rhonegegend. Die älteren von ihnen sind den römischen nahe verwandt. Die jüngeren, aus dem südwestlichen Gallien, tragen ganz den Stempel der unplastischen Dekorationsart, die vom Osten her seit dem vierten Jahrhunderte mit Macht die plastische, hellenistische verdrängte. Den römischen nahe verwandt sind die übrigen italienischen, außer denen von Ravenna, die sizilischen, spanischen und nordafrikanischen. Natürlich haben die Küstenländer des Adriatischen Meeres, Kleinasien, Syrien und die Länder im Süden des Mittelmeeres gleichfalls ihren Teil zum Schatze der altchristlichen Sarkophagplastik beigesteuert. Die Entstehungszeit der einzelnen Werke ist nicht immer leicht zu bestimmen und in vielen Fällen noch heute umstritten. Inschriftlich datierte sind sehr selten, und die heidnischen, deren Chronologie übrigens auch noch nicht herausgearbeitet worden ist, fehlen im selben Maße als Vergleichsstücke, in dem die christlichen an Zahl zunehmen.

Wegen der Eigenart der ältesten Sarkophagplastik empfiehlt es sich, daß wir einige der frühesten Beispiele näher betrachten. Zu ihnen gehört ein an der Via Salaria bei Rom gefundener und im Museum des Lateran bewahrter Sarkophag in Wannenform (Abb. 42). Der sitzende lesende Mann und ihm gegenüber die Frau sind nach einer auf heidnischen Grabmälern vorkommenden Sitte bei einer edlen, der musischen, Beschäftigung dargestellt. Der

Christ aber dachte bei dem Anblicke des Buches gewiß an das Buch des Lebens, die heilige Lehre, die jene Verstorbenen selig gemacht hatte. Ob die jugendliche Orante in der Mitte, deren Gesicht und Hände übrigens moderne Ergänzung sind, eine Tochter des Ehepaares sein soll oder nur symbolisch aufzufassen ist, wird kaum ganz sicher zu entscheiden sein. Aber des deutlichen Altersunterschiedes willen wird man wohl das erste vermuten dürfen. Soweit man nach dem Zustande vor der Restaurierung urteilen kann, haben die Dargestellten individuelle Züge. Das entspricht dem Gebrauche an nichtchristlichen Sarkophagen, wo man den mythologischen Persönlichkeiten die Züge der Verstorbenen oder noch Lebender gab. Der Gute Hirt in der Mitte ist edel gestaltet und frei bewegt. Die beiden Schafe neben ihm brechen nur leicht die Symmetrie durch ihre verschiedene Stellung und Bewegung. Die mächtigen Widder an den Enden sind nichts als ein Element der allgemeinen Sarkophag-Kunst. Diesem Sarkophage ist ein anderer ähnlich, der in der am Forum ausgegrabenen Kirche Sancta Maria Antiqua gefunden wurde (Abb. 46). Außer dem Lesenden und der Orante, sowie dem Guten Hirten ist auf ihm links Jonas zu sehen. Soeben vom Seetier ausgespien, ruht er unter einer Laube. Auf dem Dache der Laube aber haben drei Schafe ein Plätzchen gefunden. Dieser Jonas hat seine genauen Vorbilder auf heidnischen Sarkophagen. Denn so wurde Endymion dargestellt, der schöne Geliebte der Mondgöttin Selene, dem Zeus ewige Jugend verliehen hatte, aber indem er ihn zugleich in ewigen Schlummer versenkte. Allnächtlich besucht Selene den Schlummernden, um sich an seiner Schönheit zu erfreuen. Der Bildhauer hat ihn offenbar für seinen Jonas übernommen. Die Taufszene rechts entspricht den Taufszenen in den Sakramentskapellen (Abb. 28). Wie dort so ist auch hier eine Fischerszene mit ihr verbunden; man sieht den Fischer weiter nach rechts an der Rundung der Wanne. Am andern Ende sitzt links vom Schiffe als Personifikation des Meeres Poseidon. Man sieht, wie tief der Sarkophag mit Inhalt und Form in der hellenistischen Welt steckt. Das Museum des Lateran besitzt noch einen zweiten Sarkophag mit dem ruhenden Jonas, der dem von Sancta Maria Antiqua ähnlich ist, aber erst dem vierten Jahrhundert angehören kann (Abb. 61). Hier ist die Jonasszene, die von der Vorderfläche die ganze untere Hälfte füllt, viel reicher. Alle drei Hauptepisoden erscheinen nebeneinander, die in der zömeterialen Malerei den Zyklus bilden: Auswerfung und Verschlingung, Ausspeiung und Ruhe. Echt antik ist auch hier die Veranschaulichung des Meeres durch Fischergruppen, sowohl an der rechten wie an der linken Seite. Neben dem Angler rechts, der gerade seinen Fang aus dem Wasser zieht, steht ein Fischreiher. Dem Fischer links bringt sein Gehilfe, nach antiker Fischerart ganz leicht gekleidet, einen Korb. Um das Idyll voll zu machen, steht oben der Hirt mit seinem Hunde vor der Hirtenhütte. Von den biblischen Darstellungen der oberen Reihe ist die figurenreiche Erweckung des Lazarus klar. Schwierigkeit bietet das Quellwunder mit den drei hastig trinkenden Männern und der von zwei andern geleitete, fliehende Mann, zu dessen Füßen zwei Männer hingestreckt liegen. Die Szene wurde von den einen auf die Bedrängung des Moses durch das murrende Volk, von anderen auf die Kundschafter, wieder von anderen auf Loths Flucht aus Sodoma gedeutet, ohne daß eine der drei Erklärungen befriedigen könnte. Die neueste Erklärung, die auch hier die Gefangennahme des hl. Petrus und dementsprechend in der Szene nebenan sein apokryphes Quellwunder sieht,

kann leider die liegenden Männer und die Dreizahl der Trinkenden auch nicht erklären. In einem Winkel oberhalb des Kopfes des Seedrachens hat übrigens der Bildhauer noch Platz für einen Noe gefunden. Er steht im Profil, was in der zömeterialen Malerei sehr selten ist.

In hohes Alter gehen auch bei den Christen die allgemein beliebten Riefelsarkophage zurück, die verhältnismäßig leicht herzustellen waren. Wie nahe ein christlicher einem heidnischen stehen konnte, zeigt z. B. ein römischer im Palaste der Konservatoren, der im Mittelfeld einen Guten Hirten mit lockigem Haar und an den Enden je einen Genius mit gesenkter Fackel zeigt (Abb. 44). Auch solche Sarkophage kommen vor, die eine vollkommene Parallele zu den Weinlaubdekorationen und Jahreszeitenbildern der Katakomben darstellen. Die ganze Front ist mit Weinranken überzogen, in denen Putten spielen; nur in der Mitte ist Platz für den Guten Hirten übrig gelassen. Auch finden wir Eros und Psyche, Genien mit Fruchtkörben, sitzende Lautenspielerinnen, und zwar in ähnlicher Verbindung mit dem Guten Hirten, wie wir z. B. auf einem heidnischen, im Bardo-Museum zu Tunis, von den vier Jahreszeiten drei durch nackte Götter und Göttinnen, den Winter aber durch einen Hirten mit einem Schafe auf der Schulter dargestellt sehen.

Von den gallischen Sarkophagen zeichnet sich der von La Gayolle durch seine rein hellenistischen Formen aus und muß deshalb sehr früh entstanden sein (Abb. 47). Die heute zum größten Teil zerstörte sitzende Gestalt in der Mitte wird den Verstorbenen dargestellt haben. Eine Orante und ein bärtiger Guter Hirt stehen rechts und links, während die Enden der Flächen durch ein Idyll ausgefüllt werden. Auf der einen Seite zieht nämlich der Fischer gerade einen Fisch aus dem Wasser; der Kopf des Sonnengottes deutet den heißen Tag an. Auf der anderen Seite sitzt ein Mann auf einem Felsen. Daneben ruhen friedlich die Schafe. Links deuten ein Anker unten und eine Taube im Baume die christliche Hoffnung an. Eine ähnliche Taube sitzt in dem Baume der anderen Seite. Man sieht, wie hier das Idyll das Mittel ist, christliche Gedanken so auszusprechen, daß nur der Eingeweihte sie verstehen kann.

Gehen wir zu der jüngeren Sarkophagplastik über, so zwingt uns der Inhalt der Szenen, der mit denen der zömeterialen Malerei sich eng berührt, zunächst beide gemeinsam zu betrachten. Obwohl die formale Entwicklung naturgemäß hüben und drüben ihre besondern Wege geht, folgt sie doch einer gemeinsamen Richtung: der Abkehr von den plastischen Idealen, die Hellas der antiken Welt eingepflanzt hatte. Verweilen wir vorerst bei dem Inhalte.

Im allgemeinen geht zunächst in Plastik und Malerei das Streben nach größerem Reichtume an Szenen. Die strenge Einfachheit, die Mitgift der Vermählung der frühesten Kunst mit der Symbolik, beginnt zu weichen. Hatte z. B. das Quellwunder anfangs nur den Wundertäter und den Quell gezeigt, so kommen jetzt auch die trinkenden Männer hinzu (Abb. 53, 61). Daniel erhält in seiner Löwengrube die wunderbare Speise durch Habakuk (Abb. 53, 58, 76). Neben den Jünglingen im Feuerofen erscheint der Heizer oder auch der Engel, der die Glut kühlt. Der geheilte Gichtbrüchige ist nicht mehr allein; Christus steht neben ihm. Das Nachlassen der symbolischen Strenge zeigt sich auch bei den Oranten. Sie erhalten porträtgetreue Züge und der Maler gibt wohl acht, daß er in der Kleidung nichts vergißt, was zur Tracht einer Dame vom Stande der Verstorbenen gehört, weder die hohe Frisur und den elegant

aufgesteckten Schleier noch die dicken Ohrgehänge und Halsketten, noch endlich die kostbaren gestickten oder gewebten Besatzstreifen, vorne in der Länge des Gewandes oder an den Ärmeln, und die Besatzstücke unten am Rande (Farbtaf. 1 u. Abb. 38). Aus den symbolischen Kernszenen wachsen ferner ganz neue Szenen heraus. So schließt sich an die Darstellung des Sündenfalles die Erschaffung der Stammeltern an (Abb. 53), ferner das Strafurteil, angedeutet durch die Zuweisung der irdischen Arbeiten (Abb. 53, 60), und das Opfer Abels und Kains. Neben Daniel in der Löwengrube tritt Daniel, wie er mit einem Pechklumpen den Drachen tötet (Abb. 49), neben die Jünglinge im Feuerofen ihre Weigerung, das Standbild des Königs zu verehren (Abb. 60), neben das Quellwunder des Moses die Übergabe der Gesetzestafeln (Abb. 58), der Durchgang der Israeliten durch das Rote Meer (Abb. 62) und jene Szene, in der man die Bedrängung des Moses durch die murrenden Juden zu erkennen glaubte (Abb. 61 u. 53), heute aber mit mehr Recht die Verhaftung des hl. Petrus erblickt. Auch ganz neue Persönlichkeiten des Alten Testamentes treten auf, Job in seinem Unglücke (Abb. 51), Tobias mit dem heilkräftigen Fische (Abb. 39) und die Entrückung des Elias. Diese ist der Form nach dem Helios auf dem Sonnenwagen nachgebildet. Als Symbol der Auferstehung der Toten wird Ezechiels Vision von der Erweckung der Gebeine beliebt (Abb. 63).

Eine Neuschöpfung, die, fern von aller symbolischen Vereinfachung, uns wie ein christliches Aufleben des vollen Hellenismus anmutet, ist der Durchzug der Juden durch das Rote Meer, oder vielmehr ihre Rettung und des Pharao Untergang (Abb. 62). So vertraut auch gerade diese Rettung den Christen durch die Hl. Schrift und die vom Judentume her ererbten Gebete war, so hatte doch die Kompliziertheit dieser Szene bisher ihrer bildlichen Darstellung gewehrt. Ein Relief auf dem Triumphbogen Konstantins, das den Untergang des Maxentius in den Fluten des Tiber zeigt, scheint den Anstoß gegeben zu haben, in ganz ähnlicher Weise den seines Vorbildes Pharao wiederzugeben.

Aus dem Neuen Testamente finden wir neben den schon bekannten weitere Heilungen Christi, sowohl des Blinden (Abb. 48, 53, 58, 60, 63) wie des Aussätzigen und der blutflüssigen Frau (Abb. 48 u. 59). Zur Erweckung des Lazarus tritt die der Tochter des Jairus und die des Jünglings von Naim (Abb. 48 u. 60). Aus dem Leben Christi kommt hinzu der Kreis der Ereignisse, die mit seinem Leiden und Sterben zusammenhängen, wie sein Einzug in Jerusalem (Abb. 59 u. 60), die Fußwaschung, die Gefangennahme Christi (Abb. 51), Christus vor Pilatus (Abb. 51, 50, 52), die Dornenkrönung (Abb. 52), die Kreuztragung (Abb. 52), endlich die Wächter am Grabe, über denen das konstantinische Christusmonogramm den Sieg und die Auferstehung andeutet (Abb. 52). Es muß aber gleich hinzugefügt werden, daß nicht alle diese Szenen auch in der zömeterialen Malerei erscheinen. Die Sarkophag-Plastik war fortschrittlicher und deshalb schließlich bilderreicher als jene. Gerade die zuletzt erwähnten Bilder des Todes und Leidens Christi kennt nur die Sarkophag-Plastik. Es sind für sie Bilder des Triumphes des Erlösers. Daher denken auch die Künstler nicht daran, das Leiden kraß realistisch zu schildern. Die Dornenkrönung z. B., die der schöne Sarkophag im Lateran zeigt, besteht darin, daß ein Soldat einen Kranz über das Haupt Christi hält. Die Kreuztragung geschieht auf diesem Sarkophage durch einen kleinen Mann: Simon von Cyrene. Das Kreuz, das er trägt, ist aber mehr ein Prozessionskreuz

als ein Marterwerkzeug. Christus selbst ist jugendlich schön und trägt langes, lockiges Haar. Nur einmal in der Katakombenmalerei, mehrfach aber in der Sarkophagplastik, kommt die Darstellung der Krippe vor, sicher im Zusammenhange mit der Einführung des Weihnachtsfestes im vierten Jahrhunderte (Abb. 60). Ein glücklicher Zufall hat uns ein datiertes Fragment eines solchen Krippenbildes erhalten, vom Jahre 343. Es zeigt uns den Neugeborenen in der Krippe zwischen Ochs und Esel und bei ihm zwei Hirten, nicht Maria noch Joseph, ist also auch rein symbolisch erfunden worden. Vermutlich enthielt das Fragment die Huldigung der Weisen, wie auch sonst meist, neben der Krippenszene, also die Anerkennung des Heilandes durch Juden und Heiden, ja durch die unvernünftige Kreatur nach zwei Prophetenworten (Is. I, 3 und Habak. III, 2): »Es kennt das Rind seinen Besitzer und der Esel die Krippe seines Herrn« und »Inmitten zweier Lebewesen wirst du erkannt werden«.

Nicht selten erblicken wir Christus thronend im Kreise der Apostel auf Sarkophagen (Abb. 50 u. 51), zu seinen Füßen die symbolische Figur des Coelus, der seinen Mantel, das Firmament, über dem Haupte ausspannt. Nur auf Sarkophagen sehen wir Christus als Lamm auf dem Berge stehend; die vier Paradiesesflüsse strömen nieder, um die Lämmer zu tränken, die sich durstig ihm nahen (Abb. 70). An der Spitze der Apostel, die rechts und links stehen, oder auch nur, wenn die übrigen Apostel fehlen, sie allein, nahen sich Petrus und Paulus (Abb. 50 u. 65). Christus hält in der einen Hand eine entfaltete Rolle; Petrus fängt ihr Ende ehrfürchtig mit den von einem Tuche bedeckten Händen auf. »Dominus legem« steht einmal auf der Rolle; vollständiger in einem Goldglase über derselben Szene »Dominus legem dat«. Der Herr gibt das Gesetz des neuen Bundes. Andere Sarkophage zeigen ihn als Weltrichter, indem er Schafe und Böcke scheidet, die rechts und links getrennt zu seinen Füßen stehen. Wieder andere gesellen zum Triumphe des Herrn den seiner Apostel Petrus und Paulus. Nicht nur als Teilnehmer seiner Herrlichkeit und Vermittler seiner Lehre stehen sie da, sondern auch als seine Nachfolger im Wirken und Leiden. Auf dem früher schon erwähnten berühmten Sarkophage des i. J. 354 gestorbenen Konsuls Junius Bassus in den Grotten von St. Peter ist die Gefangennahme der beiden als Andeutung ihres Martertodes dargestellt (Abb. 51 u. 54).

Schon zweimal mußten wir die Verbindung eines Quellwunders mit Petrus (Abb. 53, 58 u. 61) erwähnen. Daß Petrus den Moses ersetzt hat, geht deutlich aus Bildern von Goldgläsern hervor, wo über dem Quellwunder der Name des Petrus geschrieben steht. Auch trägt der Wundertäter sowohl auf den Sarkophagen wie auf den Katakombenfresken der jüngeren Zeit ganz die Züge, die für Petrus typisch waren. Die Trinkenden haben gewöhnlich eine fezartige Mütze; wir kennen sie als die Tracht der römischen Stadtpolizisten. Männer mit denselben Mützen führen neben dem Quellwunder den Vollbringer desselben hinweg. Es kann sich daher wohl kaum um Moses und das murrende Volk der Juden handeln. Statt dessen hat man die Verhaftung Petri und das Wunder angenommen, das er nach der Legende im mamertinischen Kerker gewirkt hat. Petrus schlug dort aus der Wand einen Quell und bekehrte dadurch seine Wächter Processus und Processianus. Häufig erscheint die Ansage der Verleugnung Petri (Abb. 60). Es gibt, wenn auch seltener, auf Sarkophagen noch andere Petrusszenen, wie die Erweckung der Tabitha. Die übrigen Apostel treten dagegen sehr zurück. Das ist begreiflich, da ja die ganze Masse

unserer Sarkophage römischen oder doch abendländischen Ursprungs ist. Jedoch hat Wilpert in jüngster Zeit eine Anzahl von Darstellungen des Philippus auf seinem Wagen mit dem Kämmerer der äthiopischen Königin nachgewiesen. Ein Gebiet, das in den Darstellungen der Katakombenfresken wie auch der Sarkophage seit dem dritten Jahrhundert eine größere Bedeutung hat, ist die Lebensbeschäftigung des Beigesetzten. Wir sehen auf Fresken die Gemüsehändlerin an ihrem Stande, den Weinhändler mit seinem schwer beladenen Wagen und den Baumeister mit seinen Gehilfen an der Arbeit, auf einem Sarkophage auch den Bildhauer, wie er einen Sarkophag verfertigt. Über diese profanen Bilder ragt, wenn diese Deutung richtig ist, hinaus die vornehme und viel besprochene »Verschleierung« der Verstorbenen, die als Orante in der Mitte steht, zur gottgeweihten Jungfrau und ihr gegenüber Maria mit dem Kinde in S. Priscilla, ein Bild des dritten Jahrhunderts (Farbtaf. 1). Bilder mit der Einführung der Verstorbenen in den Himmel durch Heilige sind häufig.

Außerhalb Roms wird die Szenenfülle an manchen Stellen noch viel größer gewesen sein. Ein Beispiel dafür haben wir in den Grabkapellen der ägyptischen Totenstadt El-Kargeh in einer Oase der lybischen Wüste (Abb. 40). Dort hat der Maler seinem Erzähler drange freien Lauf gelassen und, unbehindert vom Zwange symmetrischer Vereinfachung, alles geschildert, was ihm Freude machte. Daher sieht man dort Adam und Eva neben der Türe des Paradieses, Rebekka am Brunnen, den Zug der Israeliten, dem die Ägypter folgen, des Isaias Martertod und Jeremias neben der Stadt Jerusalem, die er beweint. Noe befindet sich nicht mehr in einem Kasten, sondern fährt auf einem regelrechten Schiffe. Daniel steht nicht mehr frei, sondern in einer Grube. Jene Grabkammer bei Alexandrien, die leider wieder zugeschüttet worden ist, zeigte bei der Brotvermehrung die gemächlich am Boden sitzende Menge und die Apostel, die ihr Speise zutragen. In El-Kargeh geht der Zug der klugen Jungfrauen zur Pforte des Paradieses, und in einer anderen Kapelle dieser Totenstadt sitzt Thekla als eifrige Schülerin neben ihrem Lehrer Paulus. Die Gerechtigkeit, das Gebet und der Frieden stehen auf diesem Fresko als symbolische Figuren in der Reihe der biblischen Persönlichkeiten.

Nur ein Teil dieser vielen Bilder berührt sich mit den früher besprochenen Gebeten. Andere lassen sich aus der theologischen Literatur der Zeit erklären. Wieder andere aber sind wohl kaum anders zu verstehen als durch den Drang der Künstler, der ewig wirksam ist, ihre Stoffe mehr und mehr zu erweitern. Aber obwohl so die Zahl der Motive zunimmt, hat man doch eher den Eindruck einer gewissen Verarmung, als den der Bereicherung. Das liegt daran, daß die Neubildung von Szenen der Wiederholung einer bestimmten Anzahl der alten nicht die Wage hält. Es sind eben jene uns bekannten Rettungs- und Heilungswunder und die Totenerweckungen: die Opferung Isaaks, Jonas, Noe, Daniel, die drei Jünglinge, die Heilung des Blindgeborenen, des Gichtbrüchigen, das Quellwunder und die Erweckung des Lazarus.

Die inhaltliche Bevorzugung dieser Szenen — einige andere treten hier und da noch in ihren Kreis — geht nun Hand in Hand mit einer merkwürdigen formalen Änderung. Auf den jüngeren Katakombenfresken werden nämlich die Rettungstaten oft ganz zusammenhanglos nebeneinander gestellt. Man hat den Eindruck, als habe der Maler nur das eine Ziel vor Augen gehabt, ja nichts zu vergessen. Hier denkt man unwillkürlich an eine äußerliche Wirkung bereits feststehend gewordener

Gebetsreihen, deren Vollständigkeit man am Grabe nicht vermissen wollte (Abb. 39).

Ganz dieselbe Erscheinung kehrt auf einer Anzahl der jüngeren Sarkophage wieder. Szene reiht sich an Szene ohne jede Trennung. Christus als Vollbringer verschiedener Wunder steht mehrmals auf derselben Vorderwand des Sarkophages, und wo noch ein Raum zwischen den einzelnen Gruppen übrig bleibt, hat ihn der Bildhauer durch Köpfe ausgefüllt, bei denen man an die Christus begleitenden Personen denken kann, die aber im einzelnen nicht begründet sind. Es ist ein jüngerer, gerade in Rom besonders beliebter Typus der Sarkophage mit ungegliederter Vorderwand, der diese Aneinanderreihung aufweist (Abb. 63).

Eine aus dem Zusammenhang abzuleitende Anordnung läßt sich bei den Szenen dieser Sarkophage nicht wahrnehmen. Eine gewisse, äußere Komposition ergibt sich jedoch zuweilen aus der Form der einzelnen Motive. Daniel zwischen den Löwen paßt z. B. für die Mitte, die Erweckung des Lazarus oder das Quellwunder mit dem Felsen für die Enden der Fläche (Abb. 53, 58 u. 63).

Die architektonisch gegliederten Sarkophage schließen das Zusammendrängen so vieler Szenen wie auf den kastenförmigen mit ungeteilter Vorderfläche aus. Dadurch gewinnt das einzelne Feld, und es lag nahe, die wenigen Szenen so auszuwählen, daß sie enger zueinander gehören. Doch ist das nicht die Regel. Erst als die Verherrlichung Christi, das große Thema des Basilikenschmuckes, auch das Thema der Sarkophage wurde, da ergab sich auch von selbst eine entsprechende Komposition. So nimmt auf dem Passions-Sarkophage des lateranensischen Museums ein großes Kreuz, d. h. das Monogramm Christi mit langer Hasta, das Mittelfeld ein. Zwei Wächter sitzen schlummernd zu beiden Seiten unter den Balken, auf die sich zwei Tauben niedergelassen haben (Abb. 52). Ein Kranz umgibt das Monogramm. Wir erwähnten die Darstellung bereits, die nichts anderes ist als die symbolische Darstellung des Sieges Christi über Tod und Sünde durch seinen Tod und seine Auferstehung. Zur Linken des Kreuzes ist nun die Vorführung vor Pilatus und dessen Urteil, zur Rechten die Dornenkrönung und Kreuztragung des Herrn dargestellt. Auf dem herrlichen Säulensarkophage Nr. 174 des gleichen Museums (Abb. 50) nimmt der über dem Coelus thronende Christus das Mittelfeld ein. In den anstoßenden Feldern wenden sich ihm die Apostel zu, an ihrer Spitze Petrus und Paulus. Dem Petrus gibt Christus die Rolle des Gesetzes. In den Eckfeldern aber stehen sich gegenüber das Opfer Abrahams und Christi Verurteilung durch Pilatus.

Auf den Sarkophagen von Ravenna (Abb. 65, 67, 68) ist die zentrale Anordnung zum Gesetze geworden, gleichviel ob sie eine durch Nischen gegliederte oder eine ungeteilte Vorderfläche haben. Christus steht in der Mitte auf dem Berge, oder er sitzt auf seinem Throne. Apostel nahen sich in ehrfürchtiger Haltung gleichmäßig von beiden Seiten, an ihrer Spitze Petrus und Paulus. Oft müssen diese beiden die übrigen Apostel vertreten. Statt der Apostel sieht man auch wohl zwei Lämmer, die sich dem Gotteslamme zuwenden (Abb. 70). Es steht auf dem Berge, von dem die Paradiesesflüsse entspringen. Eine Palme schließt rechts und links die Szene ab.

Die einfach große Idee und die schlichte, symmetrische Komposition geben diesen ravennatischen Sarkophagen ihren unvergänglichen Reiz und lassen uns die Derbheit der Einzelformen und den Mangel an richtigen Verhältnissen im Körperbau übersehen. Durch die Vereinfachung, die Symmetrie und Frontalität berühren sich Ravennas Sarkophage mehr

noch als die römischen mit den ältesten Malereien der Katakomben, auch wenn sie in ihren Motiven diesen ferner stehen. Selbst die rhythmische Reihung in der Anbetung der drei Weisen kommt auf keinem Sarkophage so vollkommen und so sehr den ersten christlichen Fresken entsprechend vor, wie auf dem Sarkophage des Exarchen Isaak in S. Vitale in Ravenna (Abb. 66, vgl. Abb. 23).

Stellt man die späten römischen Sarkophage mit ungegliederter Vorderfläche neben sie, so könnte man in der Aufeinanderhäufung der Szenen nichts als eine Verrohung und Verwilderung des plastischen Kunstvermögens erblicken. Um so mehr Recht scheint man dazu zu haben, weil auch die formale Durchführung dieser Sarkophage von der guten, hellenistischen Tradition stark absticht. Die Falten der Gewänder werden lang und steif; oft sind sie nur mit dem laufenden Bohrer hergestellt. Auch die Gesichter, vor allem die Augen und die Haare, zeigen stark die Spuren davon, daß man sich mit der rohen Bohrarbeit begnügt hat (Abb. 53, 58, 63 u. 76). Doch wissen wir, daß diese vereinfachte Technik nicht etwa erst an den christlichen plastischen Werken auftritt. Man findet sie z. B. auch an den Reliefs des Triumphbogens, den der römische Senat dem Kaiser Konstantin hat errichten lassen (Abb. 64). Also selbst, wo man in der Hauptstadt für den Imperator ein stolzes Denkmal errichtete, hatte man keine bessere Kunst zur Verfügung. Kein Zweifel daher: hier merkt man allerdings einen starken Niedergang des plastischen Vermögens, der seit dem Ende des dritten Jahrhunderts nicht aufzuhalten war.

Jedoch ist diese Erscheinung nicht nur Verfall. Wohl mit Recht hat gerade aus ihr Alois Riegl einen positiven Sinn zu lesen gesucht. Er macht darauf aufmerksam, daß die tiefen Hintergründe, von deren Dunkel sich die Gestalten in ihren harten Konturen abheben, auf ein anderes Verhältnis des Bildhauers zum Raume zurückzuführen sind. Die Einzelfigur ist die Hauptsache. Sie ist nicht mehr, wie in der griechischen Plastik, mit der Welt innerlich und notwendig verbunden. Die glatte, im tiefen Dunkel liegende Wand deutet daher nicht mehr den irdischen Raum des Plastikers, sondern den unendlichen Raum an. Alois Riegl hat von hier einen inneren Zusammenhang gesehen bis zu den Figuren, die, gewissermaßen frei im Raume, unter ihren Baldachinen um die gotische Kathedrale aufgestellt sind, und den Figuren, die, gleichsam aus der Unendlichkeit herniederschwebend, in den Glasfenstern der mittelalterlichen Kirche erscheinen. Seitdem hat man in der spätantiken Art der Plastik nicht mehr ein Nichtkönnen, sondern ein anderes Kunstwollen gefunden. Wenn man sich bewußt bleibt, daß in der Tat doch das plastische Vermögen immer stärker erlahmte, so ist Riegls Ansicht insoweit richtig, als sich in der neuen Auffassung vom dargestellten Objekte in der Tat die positive Neubildung der gesamten Formanschauung vollzieht. Es ist wirklich ein wesentlicher, innerer Unterschied zwischen den Figuren der griechischen Kunst, die, in sich abgeschlossen, von jeder Seite her den Blicken des Beschauers wohlgefällig sich darbieten oder als Reliefs mit dem Hintergrunde verwachsen sind, und diesen Werken der christlichen Spätantike, bei denen jedes Objekt einzeln für sich genommen wird. Was wir schon in den allerältesten Katakombenfresken sahen, das Auge in Auge mit dem Beschauer, diese tiefste Seele der Frontalität der Darstellung, das wird in der spätantiken Malerei und Skulptur allbeherrschend und bewirkt, daß die Erlahmung der Formkraft doch einen künstlerischen Fortschritt wert hat. So versteht man auch, daß man in dieser Zeit trotz alles plasti-

schen Niedergangesim Stande war,so ungemein sprechende Bildnisstatuen zu machen wie die der spätern römischen Kaiser es sind. Die Figuren der Mosaiken in den christlichen Basiliken, die eine neben die andere auf den neutralen Goldgrund der Unendlichkeit gestellt, sie leben aus demselben Geiste, aus dem die herben Plastiken der Sarkophage des fünften Jahrhunderts geboren sind (Abb. 63). Aber auch die Sarkophage von Ravenna leben aus ihm, denn die Eindruckskraft ihrer wenigen Gestalten beruht nicht zuletzt bei ihnen auf der vollkommen ebenen Hintergrundfläche, dem unendlichen Raume, vor dem sie stehen. Dadurch verbinden sie die repräsentative Hoheit mit einer ernsten Einsamkeit und so entsteht auch hier wieder jenes »Auge in Auge« mit dem Beschauer, das uns unmittelbar ergreift. Der neue Geist triumphiert über das plastische Unvermögen. Er vollbringt, was noch mit den Kräften der sinkenden Antike zu leisten ist. Wieder ein anderes Bild gewähren manche der gallischen Sarkophage und zum Teil auch solche aus Ravenna und Nordafrika. Nicht mehr Personendarstellungen schmücken die Wände, sondern ein pflanzliches Ornament überzieht die ganze Fläche (Abb. 69 u. 72). Das ist eine neue Formgewohnheit, die aus der Kunst des Ostens nach Westen dringt. Was später bei den Arabern als Arabeske durchaus herrschend geworden ist, die Verwendung der Ranke zu einem die ganze Fläche dicht überziehenden Gewebe, das ist nichts anderes als eine altorientalische Kunstform, die in der römischen Kaiserzeit immer mehr die hellenistische Welt erobert hat, so etwa, wie heute japanische Kunstvorstellungen die europäische Welt für sich gewinnen. Das Edle an diesen im einzelnen oft wenig befriedigenden Werken ist eine gewisse, vornehme Ruhe und Zurückhaltung. Es ist nichts Wirres, nichts Unklares an dem Flächenschmucke dieser Sarkophage, und eine schöne Verbindung des Rankenornaments, am liebsten von Weinreben, mit den christlichen Symbolen, dem Kreuze etwa, gibt auch dieser Form eine höhere Weihe. In Ravenna zeigt sich diese vornehme Seite des rein ornamentalen Schmuckes besonders schön (Abb. 70, 71, 73). So spiegelt die Sarkophagplastik zwar auf der einen Seite den Verfall der Kräfte wieder, deren höchste Ausbildung die Glanzleistung der Hellenen gewesen war, auf der anderen Seite aber offenbart sie auch die neuen geistigen Kräfte, die künstlerisch schöpferisch gewirkt haben und schließlich eine ganz neue Kunst aus der absterbenden, antiken hervorgehen ließen.

Ravenna verdankt das Harmonische und Edle seiner Sarkophage, wie ja überhaupt seiner Kunst, den klassischen Uberlieferungen, die in der neuen Hauptstadt des weströmischen Reichsgebietes auch dann nicht unwirksam bleiben konnten, als sie sich dem östlichen Stilempfinden weit öffnete. Der Zwiespalt, der durch die spätantike Kunst geht und die Lösung der christlichen von der klassisch-heidnischen erleichterte, bleibt dennoch auch an diesen Sarkophagen nicht verborgen. Wo die Macht der klassischen Tradition schwächer war, wie in der koptischen Kunst, ist der Zusammenbruch des plastischen Empfindens und Vermögens noch viel stärker. Die koptische Kunst hat zwar nicht an Sarkophagen sich bemüht, wohl aber an Grab-Stelen, auf denen Oranten und das Christus-Monogramm die Hauptrolle spielen (Abb. 74 u. 75). Hält man daneben etwa einen spätrömischen Sarkophag wie den von S. Callisto (Abb. 76), so sieht man, daß der Umwandlungsprozeß auf der ganzen Linie vor sich ging. An einzelnen früheren Werken von besonders guter hellenistischen Tradition fällt er einem gerade durch den Gegensatz auf. So zeigt ein

bekanntes Sarkophag-Fragment des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 56) neben den Gestalten Christi und der Apostel, die in klassisch schöner Pose dastehen, eine Ornamentik, bei der das korinthische Kapitäl förmlich ausgehöhlt wird, um zum flächigen Spitzen-Muster umgewandelt zu werden, und selbst an dem vielleicht am meisten hellenischen Sarkophage der architektonischen Art in Rom (Abb. 50) verraten die im Flächentypus gehaltenen Seiten (Abb. 55) bei allem Streben nach plastischer Bewegtheit und Fülle ein ängstliches Haften an der Fläche, das peinlich wirkt. Erst wo die Darstellung vollständig dem Ornamente Platz gemacht hat, wie etwa in den Marmorschranken von S. Apollinare in Ravenna (Abb. 57), ist die reine Wirkung des in sich geschlossenen Kunstwerkes da.

Als Zeugen des Stilwandels hat die Sarkophag-Plastik vor der zömeterialen Malerei das voraus, daß sie mit ihrer ganzen Entwicklung diesen Ubergang begleitet. Jene starb naturgemäß ab, als man nicht mehr in den Katakomben bestattete, wenn auch hier und da, nämlich an den vom Volke besuchten Grabstätten verehrter Heiligen, noch in späteren Jahrhunderten weiter geschmückt und gemalt wurde. Andererseits hatte die Malerei, wie immer in den Zeiten technischen Unvermögens oder Niedergangs, den Vorteil, Geist und Empfinden des lebenden Geschlechtes leichter und unmittelbarer auszudrücken. Deshalb kommt in ihr der »expressionistische« Drang, der seit dem dritten Jahrhunderte immer stärker wird, deutlicher und ergreifender zur Erscheinung. Er lebt vor allem in den Oranten, die jetzt im allgemeinen nicht mehr symbolisch, sondern individuell aufgefaßt werden. Auch waren damals, wie es in unseren Tagen wieder ist, die dunkeln Farben und die schweren Konturen das Mittel dieses Ausdrucksverlangens. Es ist, als ob wir jener ganzen Zeit in die Seele schauten, wenn uns das ernste, oft sehnsuchtsvolle Auge der Oranten anblickt. So wird das Antlitz der edlen Gestalt in der Mitte des Bildes der schon erwähnten »Verschleierung einer gottgeweihten Jungfrau« in der Priscilla-Katakombe (Farbtaf. 1) auf neue Weise zum Symbol, nicht zwar einer Idee, wohl jedoch eines mächtigen Empfindens. Aber auch das Bild Christi, für das sich erst allmählich im vierten Jahrhunderte ein einheitlicher Typus durchsetzt, wird von diesem Ausdrucksdrange beherrscht, mag es noch das überlieferte unbärtige, jugendliche Haupt sein, das in verschiedenen Weisen vorkommt, oder mag Christus das lange, gescheitelte Haar und den vollen Bart tragen, ein Typus, in dem sich in Rom hellenischer Schönheitssinn und syrischer Realismus verbindet. Der Adel der Züge erhält durch das große, auf den Beschauer ernst gerichtete Auge weihevolle Kraft. So sehen wir Christus zwischen den Apostelfürsten und andern Heiligen in einem Gemälde von der Wende des vierten zum fünften Jahrhundert in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus (Abb. 1). Während die altüberlieferten Szenen der Rettungstaten erstarren und zugleich rein äußerlich nebeneinander gesetzt werden (Abb. 39), weil an ihnen die Seele der Zeit nicht mehr arbeitet, spricht sich in den Oranten- und Christusbildern ein hohes künstlerisches Wollen mit starker Kraft aus. Aber die Quellen dieser Kunst rieseln nicht im dunkeln Schoße der Grüfte. Sie entspringen unter dem hellen Tage in der glanzvollen Malerei der Kirchen. Es wird Zeit, daß wir mit ihnen bekannt werden.

Decke in einem Cubiculum der Lucinagruft
Erste Hälfte des 2. Jahrhunderts

VI. DER ALTCHRISTLICHE KIRCHENBAU. DIE SCHÖPFERISCHE VERBINDUNG ABENDLÄNDISCHEN GESTALTUNGSWILLENS UND ORIENTALISCHER KUNST-TRADITION

Der altchristliche Kirchenbau ist ohne Zweifel eines der merkwürdigsten und großartigsten Schauspiele in der Geschichte der Kunst. In ihm feiert die religiöse Idee einen zweimaligen Sieg über die Materie, das erste Mal in der Ausgestaltung der antiken Versammlungshalle zur kirchlichen Basilika, das zweite Mal in der Umgestaltung dieser Basilika zu Formen, die weit über die unmittelbaren Bedürfnisse des Kultus hinausgehen und den Geist der christlichen Gottesverehrung auf das vollkommenste aussprechen. Dabei ruft die Fülle der in den einzelnen Gegenden verschiedenen Überlieferungen und ihrer gegenseitigen Einwirkungen eine ebenso reiche Fülle von Formen hervor.

Im Oriente war dieser überlieferte Formenreichtum größer als im Abendlande, und seine anregende Kraft hat nachgewirkt durch das ganze Mittelalter hindurch, ja bis in die Neuzeit.

Aber es handelt sich nicht so sehr um den Austausch von Einzelheiten, als um die gegenseitige Durchdringung zweier Welten, der abendländischen, der Hellas das Siegel seines Geistes aufgeprägt hatte, und der morgenländischen, die aus den Ueberlieferungen des fernen Ostens lebte. Gemeinsam haben sie das große neue Werk des altchristlichen Kirchenbaues zur Vollendung gebracht. Gerade das macht seine Geschichte so fesselnd, daß der Sieg des Geistes über die Materie, als den wir sie kennzeichneten, mit den Kräften dieser beiden Welten errungen wurde, die das Christentum entband.

Mit dem Kirchenraume entwickelte sich der Kirchenschmuck, wie jener gebildet aus Elementen verschiedener Herkunft, aber nicht minder, als der Bau selbst, auch unterworfen der umgestaltenden Kraft der Idee und daher mit ihm in eins zusammengewachsen.

So gehen in der altchristlichen Baukunst zwei Bewegungen nebeneinander her. Die eine kann man analysieren und definieren. Es ist die Zusammenfügung der Elemente und ihre Ausgestaltung. Wir können fragen, woher diese und jene Grundrißform komme, woher die Kuppel, woher und seit wann die Pendentifs und Trompen und alle jene einzelnen Dinge, aus denen sich ein Bau zusammensetzt. Die andere Bewegung kann man nicht so leicht definieren, und doch ist sie die beherrschende, weil sie die innerliche ist. Sie ist es, die das Ziel bestimmt, dem alle formalen Prozesse dienen. Man muß sie empfinden; denn sie ist der Einklang von Kunst und Leben, die stille aber unwiderstehliche Kraft des Geistes.

Dem Schmucke der Kirche werden wir ein besonderes Kapitel zu widmen haben. Hier gelte unsere Aufmerksamkeit dem Bau als solchem.

Die Ausgestaltung der antiken Versammlungshalle zur kirchlichen Basilika, so sagten wir, war die erste Tat in der Geschichte des altchristlichen Kirchenbaues. Aus der Apostelgeschichte wissen wir, daß Privathäuser die ersten Räume für den Gottesdienst darboten, wenigstens für die Feier der heiligen Eucharistie. In Jerusalem und für die palästinensischen Judenchristen überhaupt ging daneben noch lange die Teilnahme am Tempelgottesdienste einher, vielleicht bis zum Untergange des Tempels selbst. Die Synagogen dienten wohl den ersten Missionspredigten; aber schon der sofort eintretende scharfe Gegensatz zwischen den altgläubigen Juden und den Bekennern des Messias trieb diese aus der Synagoge. Man behalf sich daher für die Lehre und für die Feier der heiligen Eucharistie mit Zimmern in Häusern, wie man sie fand. Stellte ein reicheres Mitglied der Gemeinde einen größeren Saal

zur Verfügung, so nahm man ihn dankbar an. Aber meistens waren es bei der gewöhnlichen Enge antiker Wohnungen des Mittelstandes sehr bescheidene Räume, oft genug in mehrstöckigen Mietshäusern gelegen, die schon damals durchaus nichts Ungewöhnliches waren. Die Apostelgeschichte berichtet von der Versammlung an einem Sonntagabende in Troas, bei welcher der heilige Paulus in einem Zimmer des dritten Stockwerkes die Eucharistie feierte und bis in die Nacht hinein predigte, so daß ein Jüngling, vom Schlafe übermannt, aus dem Fenster stürzte, auf dessen Rand er sich gesetzt hatte. Das war solch ein Zimmergottesdienst der frühesten Zeit.

Die wachsende Zahl der Christen ließ früh das Bedürfnis nach einem Raume erwachen, der ständig der Gemeinde zur Verfügung blieb, zumal diese ja nicht nur einer Stätte für den Gottesdienst bedurfte, sondern auch für die Unterweisung der Katechumenen und für die vielgestaltige caritative Tätigkeit. Auch für die Taufe hatte man einen passenden Raum nötig. So kam es zur dauernden Überlassung von geeigneten Privathäusern an die christliche Gemeinde und endlich zur Schenkung dieser ganzen Privathäuser selbst. Die sogenannten klementinischen Rekognitionen, eine Art von Bekehrungsroman aus dem dritten Jahrhunderte, in dem der heilige Petrus die Hauptfigur ist, wahrscheinlich in Antiochia geschrieben, setzen solche Überlassungen von Sälen voraus. Die Überlieferung Roms und anderer Städte kennt eine ganze Anzahl von Kirchen, die aus Privathäusern hervorgegangen sind; einige der berühmtesten Kirchen der christlichen Welt, wie die lateranensische Basilika und S. Maria Maggiore, haben diesen Ursprung.

Der allmähliche Übergang von gastlicher Benutzung zu dauernder Erwerbung mag es auch erklären, daß die christlichen Gemeinden solche Häuser des Gottesdienstes offen besaßen, obwohl sie es als Bekenner einer gesetzlich verbotenen Religion vor dem Rechte nicht konnten. Jedenfalls erwähnen die christlichen Schriftsteller schon um das Jahr 200 ein gottesdienstliches Gebäude. Klemens von Alexandrien nennt es *ἐκκλησία*, d. h. mit demselben Namen, der die Gemeinde selbst bezeichnete und im lateinischen „ecclesia“ für immer sich eingebürgert hat. Tertullian von Karthago braucht als gleichbedeutend »ecclesia« und »domus dei« (Haus Gottes), ein Wort, das in seiner griechischen Fassung *κυριακόν* die Mutter unserer Bezeichnung »Kirche« geworden ist. Um dieselbe Zeit erwähnt Hippolyt von Rom das »Haus Gottes«, in das die Gläubigen gehen, um zu beten und Gott Loblieder zu singen. Der Kaiser Severus Alexander (222—235) spricht in einem Rechtsstreite der Christengemeinde von Rom mit den Schenkwirten jener einen strittigen Platz zu, »da es besser sei, daß dort, auf welche Weise auch immer, Gott verehrt werde«. Kaiser Valerian (253—260) läßt die »sacraria Christianorum« konfiszieren, sein Nachfolger Gallienus aber sie den »magistratibus verbi« zurückgeben. Als die diokletianische Verfolgung im Jahre 303 ausbrach, war der erste Gewaltakt, daß in Nikomedien, der Residenzstadt des Kaisers, die weithin sichtbare, inmitten großer Häuser gelegene Kirche erbrochen und dem Erdboden gleichgemacht wurde. Zahlreiche Kirchen im Osten und Westen, die nach dem Zeugnisse des Eusebius in den letzten Jahrzehnten vorher von Grund auf errichtet worden waren, teilten dieses Schicksal. Konstantin und Licinius gaben den Gemeinden das konfiszierte Gut zurück. »Eine unaussprechliche Seligkeit erfüllte uns, die wir auf den Gesalbten Gottes unsere Hoffnung gesetzt hatten, und wie himmlische

Freude leuchtete es aus unserm Gesichte, als wir sahen, daß alle die vor kurzem durch die Gottlosigkeit der Tyrannen zerstörten Stätten wie aus tiefem, tödlichem Schlafe erstanden und wie die Tempel von Grund aus bis zu einer erstaunlichen Höhe aufgeführt wurden und eine viel größere Pracht als die zerstörten erhielten«, so teilt uns Eusebius freudig erregt in seiner Kirchengeschichte (X, 2) mit. Kein Zweifel also, daß spätestens seit dem Beginne des dritten Jahrhunderts, dem formellen römischen Gesetze zum Trotz, eigens für den Gottesdienst bestimmte Gebäude da waren, die als »Versammlungshaus« (ecclesia), »Gotteshaus« (*οἶκος θεοῦ*, dominicum, *κυριακόν*), zuletzt auch als »Tempel« (*νεώς*) bezeichnet wurden.

Erst recht versteht es sich dann von selbst, daß in Ländern, die dem Christentume volle Freiheit gewähren, Kirchen erstanden. Das war in Edessa der Fall, im oberen Mesopotamien, zwischen dem Oberlaufe von Euphrat und Tigris gelegen. König Abgar IX. (179—214) bekehrte sich zum Christentume. Im Jahre 201 fiel die bereits bestehende ansehnliche Kirche einer Überschwemmung zum Opfer. Am Ende des dritten Jahrhunderts folgte als zweiter christlicher Staat Großarmenien. Im Bunde mit dem Adel machte König Trdat (Tiridates, 261?—317) gegen die Priesterschaft das ganze Land christlich, und eben dieser Bund verschaffte der Kirche von vornherein eine glänzende Stellung. An der Stelle des Hauptheiligtums zu Aschtischat im Süden des Landes erhob sich die christliche Haupt- und Mutterkirche, und zahlreich waren die Tempel, die in Kirchen verwandelt wurden. Der Bekehrer Armeniens wurde oberster Bischof des Landes, und seine Nachkommen, die seine Würde erblich übernahmen, genossen königliche Ehren. Selbst weiter östlich, in dem von den Römern gefürchteten Reiche der Perser, das außer dem Hochlande von Iran auch das mesopotamische Tiefland des Euphrat und Tigris umschloß, hatte das Christentum zahlreiche Bekenner. Diese erfreuten sich im selben Maße der Freiheit, ja der Begünstigung durch die Könige, als sie im benachbarten Römerreiche verfolgt wurden. König Sapor II. dachte, wie es scheint, schon daran, das Christentum zur Staatsreligion zu machen, als dessen Anerkennung und Förderung im Reiche des römischen Erbfeindes ihn in die entgegengesetzte Stellung trieb. Gleich nach Konstantins Tod brach der neue Krieg mit Rom, und drei Jahre später, im Jahre 340, bereits die Verfolgung der Christen aus. Sie brachte unzähligen Märtyrern qualvollen Tod, dennoch dem Christentume nicht den Untergang.

So gab es also im dritten Jahrhunderte bei den vielen Völkern innerhalb des römischen Reiches, deren angestammte Art von der hellenistischen Kultur mehr oder minder tief durchdrungen war und sich doch gegen sie wieder langsam erhob, eine christliche Gemeinschaft von stetig wachsender Selbständigkeit, die auf eigene Gotteshäuser nicht mehr verzichtete. Erst recht übte sie in aller Freiheit den Kirchenbau in den genannten Ländern des Ostens, Edessa, Armenien und Persien, aus. Dabei hingen aber die Christen von Edessa durch ihre Missionierung eng mit Syrien, die von Armenien mit Syrien, dem kleinasiatischen Kappadozien und Persien, die von Persien wieder mit Syrien zusammen. Sie haben von dort mit der christlichen Lehre auch kirchlich künstlerische Einflüsse aufgenommen. Aber nicht minder stark ist gerade in ihrer Kunst auch das bodenständige Element gewesen.

Auch auf eine andere Art von gottesdienstlichen Räumen müssen wir den Blick lenken, auf die Kapellen der Begräbnisstätten. Ein alter aber schwer auszurottender Irrtum sieht

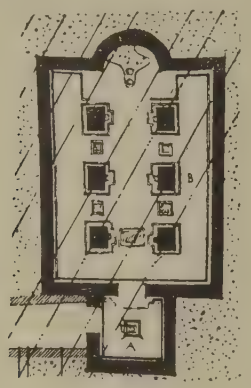
in den Kammern der Katakomben die Kirchen der Verfolgungszeit. Das konnten sie, von allem andern abgesehen, schon ihrer Enge wegen nicht sein. Wohl aber haben einzelne von ihnen zur kirchlichen Gedächtnisfeier für die dort Beigesetzten gedient und sind dazu entsprechend hergerichtet worden. Das bekannteste Beispiel ist die Papstgruft in S. Callisto, die die Leiber von vierzehn Päpsten des dritten Jahrhunderts barg und von Papst Damasus I. (366—384) mit bischöflicher Kathedra, Altar und Chorschranken ausgestattet wurde. Von größerer Bedeutung waren die oberirdischen Kapellen auf den »areae«, den Grabplätzen. Sie genossen den Schutz des Gesetzes und konnten daher im allgemeinen auch in Verfolgungszeiten fortbestehen und benutzt werden. Es ist sogar die Ansicht vertreten worden, daß die Erwähnungen christlicher Gotteshäuser vor Konstantin sich auf solche Zömeterialkapellen und nicht auf kirchliche Gebäude in der Stadt bezögen, eben weil diese dem Gesetze widersprochen hätten. Das läßt sich nun zwar nicht aufrecht erhalten. Aber an manchen Orten müssen diese Kapellen doch die eigentlichen Versammlungsstätten gewesen sein. Das zeigt für den Orient der Erlaß des Kaisers Licinius, als er das Toleranzedikt von 313 einschränkte, die seither erbauten Kirchen zu zerstören befahl und die Bekenner des neuen Glaubens wieder auf das freie Feld verwies. Schon vorher, im Jahre 309, hatten kleinasiatische Städte gegen das erste Toleranzedikt des Maximinian und Galerius protestiert und gebeten, »daß es den Christen nicht gestattet sein möge, innerhalb der Städte ihre Versammlungshäuser (conventicula) zu errichten«. Noch sind bei Rom drei solcher Friedhofskapellen erhalten. Es sind »cellae trichorae«, kurze aus drei Apsiden kleeblattförmig gebildete Räume. Sie waren ursprünglich vorn offen, so daß nur der Priester und die nächsten Beteiligten unter der schützenden Wölbung sich befanden, bis man sie an der offenen Seite mit einer schützenden Halle versah. Kraus glaubte, gerade von diesem Typus als Urform her die christliche Basilika selbst ableiten zu sollen. Doch wird er kaum die Regel gewesen sein. Die Mehrzahl der Grabkapellen waren gewiß geschlossene Zentralbauten.

Noch eine dritte Art kirchlicher Gebäude muß sich, wie wir schon sahen, längst vor der Kirchenbefreiung entwickelt haben: die Taufkapelle. Der Ritus der Taufe verlangte ein nicht zu kleines Bassin, in das man auf Stufen hinabstieg, und das sich in einem abgeschlossenen Raume, den Blicken der Unbeteiligten entzogen, befand. Die Badeanlagen der größeren Häuser boten solche Räume dar und für ihre spätere, besondere Anlage ein Vorbild.

So gab es also bereits eine Tradition der Kultusgebäude, und zwar gewiß in verschiedenen Formen je nach den Gegenden, als die konstantinische Kirchenbefreiung und die nachfolgende Massenbekehrung den raschen Bau vieler Kirchen, Baptisterien und Märtyrergedächtniskapellen allenthalben möglich und nötig machten.

Die allgemeine Einbürgerung der basilikalen Form seit Konstantin macht es wahrscheinlich, daß für die regelmäßigen gottesdienstlichen Versammlungen schon vorher ein gewisser Grundtypus, die gestreckte Halle mit einem Ausbau oder einem entsprechenden Einbau an einer Schmalseite, d. h. die Kerngestalt der Basilika, in Gebrauch war. Von der Mehrzahl der heidnischen Basiliken war sie dadurch verschieden, daß sie, von gewissen Ausnahmen abgesehen, durchaus von der Längsrichtung beherrscht wurde. Das Ziel

aller Blicke war der Lehrstuhl des Bischofs, der, umgeben von den Sitzen der Priester, im Grunde der Nische stand, die durch Ausbau oder Einbau gewonnen wurde, und der zwischen

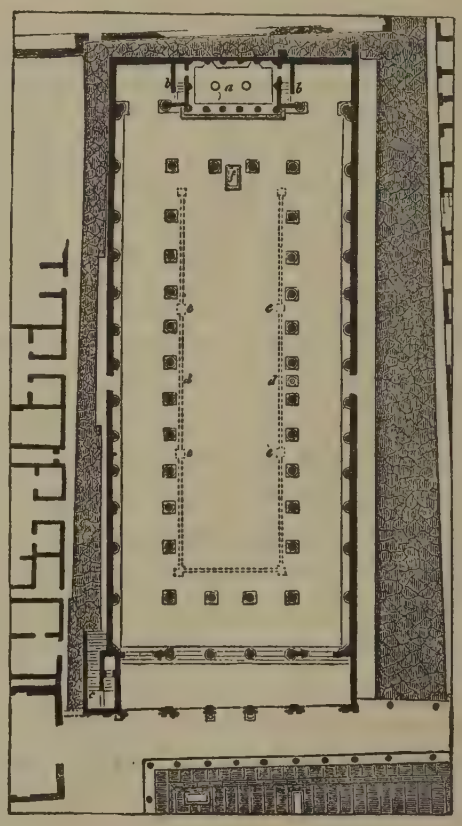


Textabb. 1

Grundriß der Basilika vor der Porta Maggiore in Rom

diesem Lehrstuhle und dem Volke stehende Altar. Denn der Gottesdienst bestimmte, welche Form die antike Basilika annehmen mußte, um zur christlichen Kirche zu werden. Er hatte es schon, wie neuere Ausgrabungen uns gezeigt haben, in heidnischer Zeit getan. Einer der überraschendsten Funde, mit denen Rom die Archäologen in Spannung versetzt hat, ist eine unterirdische, heidnische Basilika vor der Porta Maggiore von Rom. Sie ist aus dem Tuff gehauen, dreischiffig. Alle drei Schiffe sind mit Tonnen gewölbt. Das Mittelschiff läuft in eine Apsis aus, in deren Koncha in feinem Stuck Sapphos Verklärung dargestellt ist. Die Wände und die Decken sind mit Stuckreliefs ganz überzogen. Mythologische Entführungsszenen, wie die Entrückung des Ganymed, nehmen die Hauptfelder ein. Ein Narthex erstreckt sich an dem der Apsis entgegengesetzten Ende vor allen drei Schiffen her. Kein Grab hat sich in diesem merkwürdigen Bauwerk gefunden, das einer Mysteriengenossenschaft, und zwar ohne orientalischen Einschlag, also rein hellenischer Richtung, im ersten christlichen Jahrhunderte als Versammlungsort gedient haben muß. Es zeigt, wie sich die basilikale Form von selbst sakralen Zwecken darbot (Textabb. 1 und Abb. 110).

Als freilich der große christliche Basilikenbau begann, konnte er sich nicht an solche kleinen Räume esoterischer Zirkel anschließen, sondern nur an die weite Halle des öffentlichen Verkehrs. Diese, mochte sie als gedeckte Markthalle den Verkehr des Forums erleichtern, oder mochte sie als Gerichtshalle, als Versammlungsraum bei den Thermen oder als Audienzhalle in den

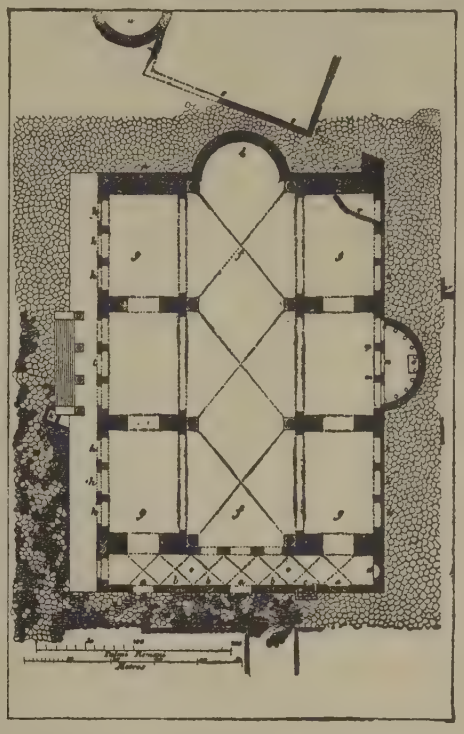


Textabb. 2

Grundriß der Basilika am Forum von Pompeji

Palästen der Großen dienen, hatte noch nicht den bestimmten zentralen Zug, den die sakrale Basilika von Anfang an ausbilden mußte. Denn in den verschiedenen Formen der nicht christlichen Basilika umgeben die Säulenhallen gern den Mittelraum auf allen vier Seiten (Textabb. 2). Oft genug sind sie zweigeschossig und so, daß der Boden der untersten Halle etwas höher liegt als der Boden des Mittelraumes. Die Exedra, d. h. die apsisartige Ausbuchtung, wo der Marktvorstand, die Gerichtsbehörde oder der vornehme Besitzer des Palastes seinen Sitz hatte, legte man an eine Breit- oder Langseite, wofern sie überhaupt nicht ganz fehlte. Die Mehrschiffigkeit war weder für die heidnische noch für die christliche Basilika eine unvermeidliche Regel. Aber sie war das gegebene, wenn die Basilika eine große Volksmenge aufnehmen sollte. Sie war auch dann kaum zu umgehen, wenn jene zwischen Häusern eingebaut lag, also nicht durch seitliche Fenster beleuchtet werden konnte; denn in diesem Falle boten nur die Wände der oberen Mauern des Mittelschiffes Platz für lichtbringende Fenster. Als das Christentum die Stunde seiner Befreiung erlebte, da war gerade die stolzeste aller profanen Basiliken Roms im Bau. Maxentius, der Nebenbuhler des Konstantin, hatte sie am Forum begonnen. Konstantin selbst hat das Werk des besiegten Feindes vollendet. Drei kreuzgewölbte, quadratische Felder bilden das Mittelschiff, das je drei tonnengewölbte, etwas niedrigere Räume auf beiden Seiten begleiten. An der westlichen Schmalseite ist eine Apsis, an der östlichen eine Vorhalle. Später wurde auch an der nördlichen Langseite eine Apsis und ihr gegenüber auf der Südseite eine Türe angelegt. Die Ruinen des gewaltigen Baues gehören auch noch heute zu den eindruckvollsten Zeugen von der Schaffenskraft der Antike, die es gibt. (Textabb. 3).

Konstantin gab nach dem Erlasse des Duldungsediktes von Mailand und seinem Siege über Maxentius das Signal zum Kirchenbau in allen Teilen des weiten Reiches. Die zerstörten



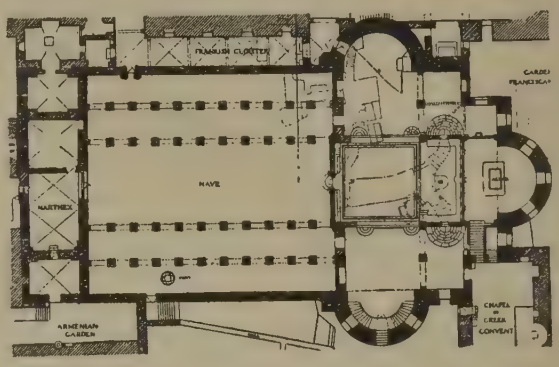
Textabb. 3
Grundriß der Basilika des Maxentius zu Rom

Heiligtümer sollten hergestellt werden und zahlreiche neue erstehen, die den Scharen der Bekehrten sich öffneten. Aber nicht die gewölbte Basilika des Maxentius, sondern die mehrschiffige flachgedeckte schwebte ihm bei seinen kaiserlichen Wünschen und Befehlen vor Augen. Jene war offenbar nur eine seltene Ausnahme und verlangte einen Aufwand von Kosten und Zeit, der für die dringenden Bedürfnisse der schnell wachsenden Kirche sich ebensowenig empfahl, wie er einen Bruch mit der gewiß schon bestehenden kirchlichen Baugewohnheit bedeutet haben würde. Diese, die einfachere Form, bot zudem dem Verlangen, den Triumph der Kirche durch die Schönheit und Pracht des Gotteshauses sicht-

bar zu machen, das den Kaiser und die Bischöfe erfüllte, alle Möglichkeiten. Gleich dort, wo wir zuerst in der erhaltenen Literatur den Namen Basilika für eine christliche Kirche angewandt finden, in dem Schreiben nämlich, das Konstantin über die Bauten bei dem Grabe des Erlösers an Bischof Makarius von Jerusalem richtete, heißt es: »Sache deines Scharfsinnes ist es also, alles Nötige so anzuordnen und vorzusehen, daß nicht nur eine Basilika, schöner als sonst nur eine, entstehe, sondern daß auch das Übrige so werde, daß alles Schöne in jeglicher Stadt durch dieses Werk in den Schatten gestellt werde.«

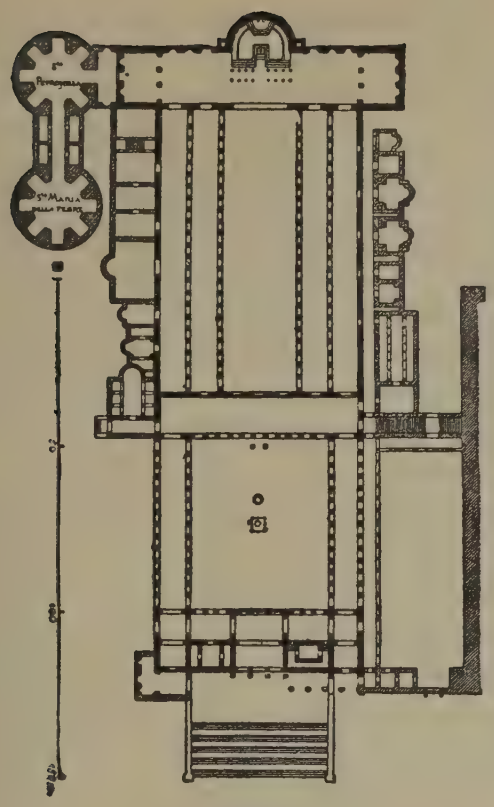
Andererseits kann die Bezeichnung »basilica« bei den Christen selbst damals noch nicht eingebürgert gewesen sein; denn sonst hätte der Pilger von Bordeaux, der i. J. 333 eben diese Basilika in Jerusalem erwähnte, nicht geschrieben: »modo iussu Constantini basilica facta est, id est Dominicum.«

So erhoben sich denn allenthalben, von kaiserlicher Freigebigkeit gefördert, die Basiliken des christlichen Gottesdienstes. Die glänzendsten erstanden in den Residenzen, dem alten und dem neuen Rom, und vor allem im Heiligen Lande, in Jerusalem an der Stätte der Kreuzigung und der Bestattung des Heilandes, auf dem Ölberge, in Mamre, wo dem noch kinderlosen Abraham die heilige Nachkommenschaft verheißen worden, die den Segen allen Völkern bringen sollte, und in Bethlehem, wo die Verheißung ihre volle Erfüllung gefunden hatte, in Nazareth und in der wichtigsten Stadt des Handels und des Verkehrs an der syrisch-palästinensischen Küste, in Tyrus. Nur eine von allen diesen Basiliken hat die mehr als anderthalb Jahrtausende, die seitdem verflossen sind, überdauert, die Geburtskirche in Bethlehem, auch sie freilich nicht mehr in dem wunderbaren Schmucke der Ausstattung, der sich einst mit dem Bau zu einem harmonischen Ganzen verband (Textabb. 4 und Abb. 78).



Textabb. 4
Grundriß der Basilika der Geburt Christi in Bethlehem

Was Konstantin begonnen hat, das haben seine Nachfolger fortgesetzt. Die großen Heiligtümer der ganzen Welt haben ihre Freigebigkeit erfahren. Seit jenen Tagen haben die römischen Kaiser, und später als ihre Erben die christlichen Fürsten, durch den Bau von Kirchen sich als Diener des höchsten Fürsten aller Welt bekannt. Das stolzeste Denkmal dieser Hingabe aus den letzten Zeiten des weströmischen Reiches, die unter Kaiser Theodosius i. J. 386 begonnene und unter seinem Sohne Arkadius vollendete fünfschiffige Basilika über dem Grabe des hl. Paulus ragte in alter Pracht noch bis zum Jahre 1823 in die Gegenwart hinein, als der schreckliche Brand ihr Langhaus in Asche legte (Abb. 77). Das neu erstellte Langhaus gibt wohl die Anlage und den Aufbau des alten wieder, aber bei aller Pracht doch gewiß nicht seinen Zauber. Den ehrwürdigen Bau aber über dem Grabe des hl. Petrus, die große, hundert Meter in der Länge messende, fünfschiffige Basilika, die Konstantin begann und erst sein Sohn vollendete, hat schon die Selbstherrlichkeit der Renaissance dem Untergang geweiht. Die zum Glück erhaltenen Pläne (Textabb. 5) und Aufnahmen (Textabb. 6)

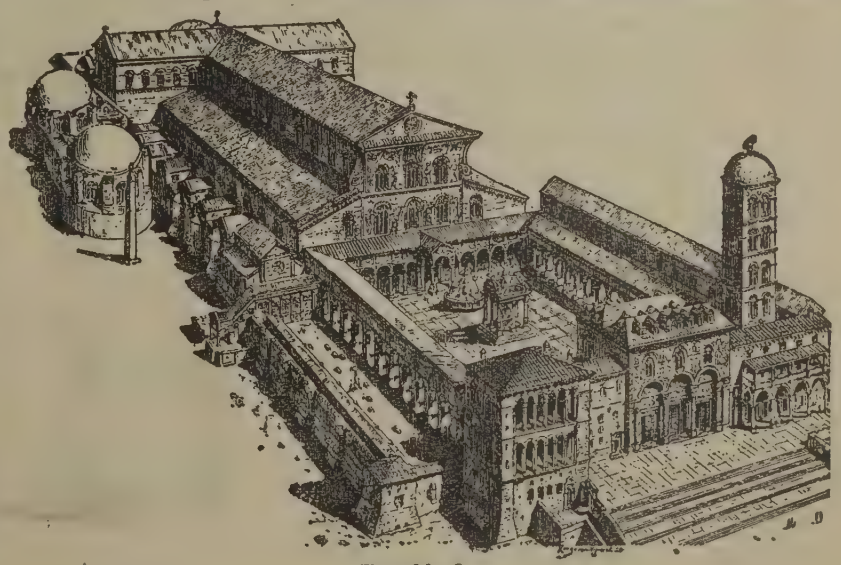


Textabb. 5
Grundriß der alten St. Peterskirche zu Rom

zeigen sowohl die altchristlichen Erweiterungen und Anbauten, nämlich die Verlängerung des Querschiffes zum Baptisterium im Norden und im Süden als Durchgang zu den Mausoleen des theodosianischen Kaiserhauses, als auch die mittelalterlichen Anbauten, die vor allem der (östlichen) Front des Atriums ihr Gepräge gegeben haben.

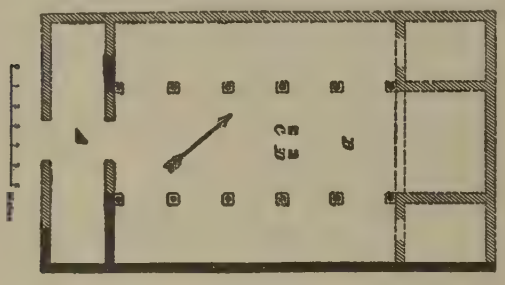
Wir sagten schon, daß die christliche Basilika, d. h. die für den Kultus und durch den Kultus umgestaltete Halle, von Anfang an nicht in einer einzigen Form bestand. Im Gegenteile, der Reichtum, den sie sowohl im Grundrisse als auch im Aufbau, in der Bedachung so gut wie in der Fassadenbildung, entwickelte, ist ganz überraschend. Die verhältnismäßig einförmigen Basiliken Roms, an die man gewöhnlich zuerst denkt, geben von diesem Reichtume keine Vorstellung. Aber die Erforschung der Ueberreste des alten Christentums im Donaugebiete und auf dem Balkan, in Kleinasien, Mesopotamien, Syrien und Palästina, in Arabien, Abessynien, Nubien, Aegypten, Tunis und Marokko läßt ihn von Jahr zu Jahr mehr ins Licht treten. Alle diese weiten Gebiete gehörten, das vergessen wir nur zu leicht, einst dem Christentume. Ueberall gab es die Basilika, und zwar nicht als ein starres Schema, sondern als einen lebendigen Bau, der sich ebenso den praktischen Bedürfnissen wie den Baugewohnheiten und den Materialien der einzelnen Länder anpaßte und dazu der mannigfachen Wechselwirkung unterlag, den die Teile dieses weiten Ländergebietes aufeinander ausübten.

Vom einfachen rechteckigen Raume, in dem



Textabb. 6
Ansicht der alten St. Peterskirche vor dem Abbruche

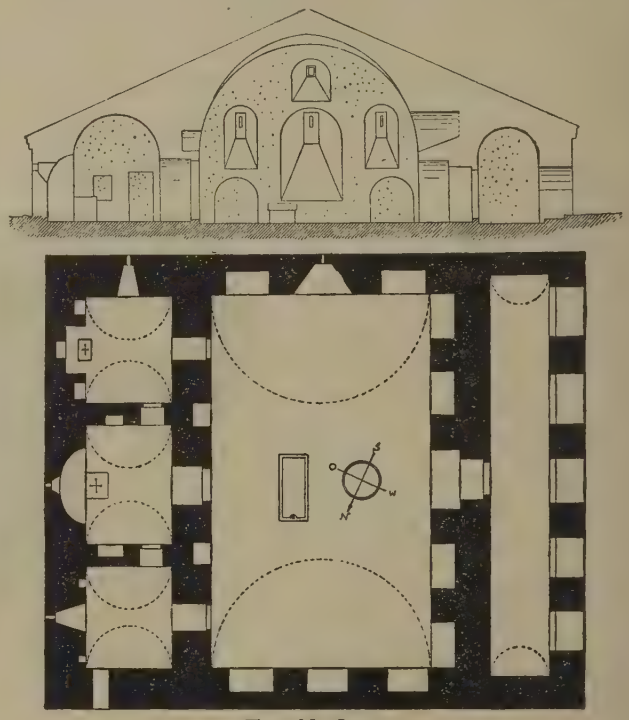
der Altar nur durch Schranken abgesondert werden konnte, bis zum vielschiffigen und kreuzförmigen gab es alle möglichen Spielarten der Grundrißlösung, nicht minder in der Grundrißform des Chorraumes und in seiner Verbindung mit dem Hauptraume. Es gibt syrische und afrikanische Kirchen, deren Chorraum breiter ist als das Schiff, ägyptische, bei denen ein ganzer Trichoros in das Schiff eingebettet liegt, ohne dessen Breite zu erreichen, und so eigenartige Bildungen, wie sie in Abessynien vorkommen, wo quadratische Kammern, die über den Kirchenkörper hinausragen, an allen vier Ecken ihn einengen. Am merkwürdigsten ist vielleicht die gänzliche Aufgabe des basilikalen Grundgedankens in mesopotamischen Klosterkirchen, deren Schiff quer liegt. (Textabb. 8 u. Abb. 111). An der einen Längsseite dieses tonnengewölbten Schiffes liegen, durch eine dicke, nur von drei schmalen Türen durchbrochene Mauer von ihm getrennt, nebeneinander die Chorräume; auf der andern erstreckt sich eine Vorhalle. Eine einheimische Baugewohnheit hat hier über die hellenistische Urgestalt der Basilika triumphiert. Sie ist sogar in die angrenzenden Gebiete von Syrien und Armenien hinübergedrungen.



Textabb. 7

Grundriß der Basilika zu Teniet el-Kebch in Algier

Daß der Chorraum auch in allen möglichen Gestaltungen vorkommt, erwähnten wir soeben. Er ist halbkreisförmig (Textabb. 3, 4, 5, 9), polygonal (Textabb. 11), in Kleinasien und Syrien auch schon früh hufeisenförmig (Textabb. 14), oder rechteckig (Textabb. 7), und im einen wie im andern Falle hinein- oder hinausgebaut, das erste mehr in Afrika und in Syrien, das andere mehr in Kleinasien und in Italien. Gewöhnlich hat er die Breite des Mittelschiffes. Aber es kommt auch vor, daß er schmaler ist als dieses, und dieses gerade an großen Basiliken mit breitem Mittelschiffe, und, in Afrika, daß er mit seiner Breite alle drei Schiffe zusammenfaßt. In Afrika sind neben halbkreisförmigen rechteckige Chöre (Textabb. 7) sehr beliebt, in Syrien und Kleinasien solche, die außen polygonal und innen halbkreisförmig sind oder Hufeisengestalt haben. Aber Syrien kennt auch rechteckige und ebenso wie Kleinasien beiderseits polygonale Apsiden (Textabb. 11), wenn man diesen

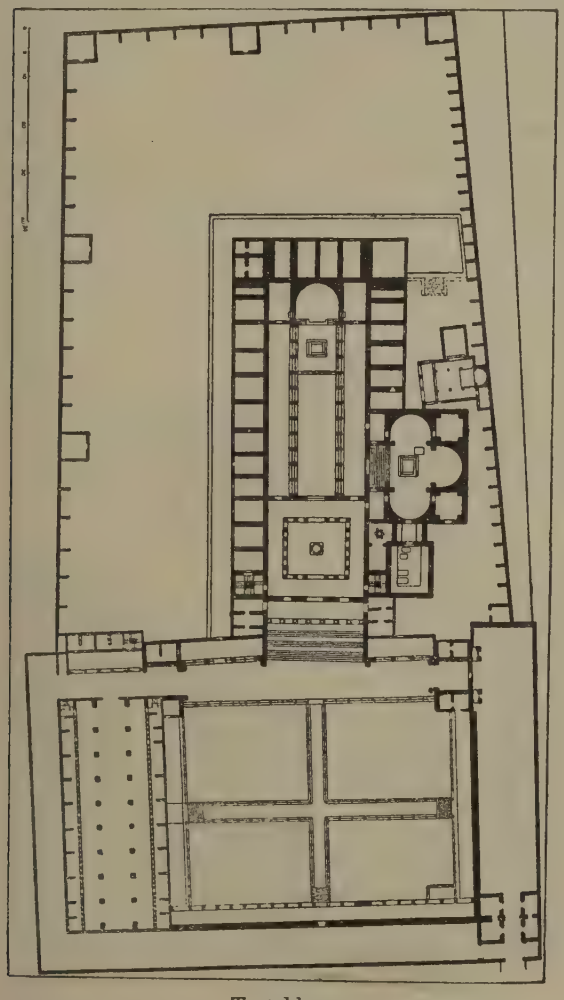


Textabb. 8

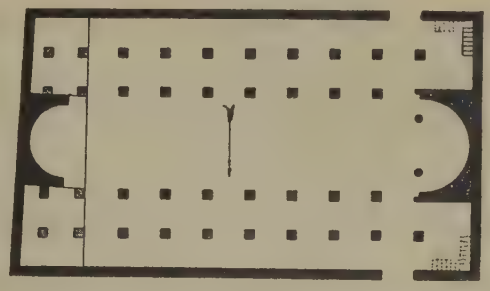
Grundriß und Querschnitt der Klosterkirche von Dêr el-ʿAmr in Mesopotamien

Namen unterscheidungslos für alle Chorräume gebrauchen will.

Die Apsis lag nicht immer, wie es später gebräuchlich wurde, an der östlichen Wand. Im Gegenteile scheint ursprünglich die Westseite die gebräuchliche Stelle der Apsis gewesen zu sein. Der dem Volke zugekehrte Bischof schaute dann nach Osten der Morgensonne entgegen, die durch die geöffnete Tür hereinstrahlte. Die aufgehende Sonne war das Symbol Christi. Das Volk mußte sich zum Gebete gleichfalls nach Osten wenden, d. h. umkehren. Wahrscheinlich war es der Wunsch, diese Umkehrung entbehrlich zu machen, der dazu führte, daß die Apsis an die Ostwand kam und auch, daß der Celebrant vor den Altar trat, wie es heute noch üblich ist. Einzelne Kirchen erhielten dabei durch Umbau eine neue Ostapsis, ohne die westliche zu verlieren, und wurden so doppelchörig. Bei anderen fügte man eine zweite Apsis als Stätte für das Grab einer verehrten Persönlichkeit hinzu. Das lateinische Nordafrika ist das Heimatland der altchristlichen Doppelapsiden (Textabb. 10).



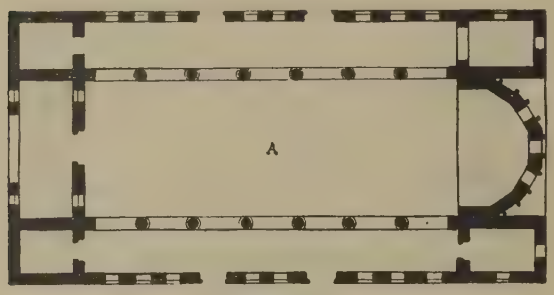
Textabb. 9
Anlageplan des Klosters und der Basilika von Tebessa in Algier



Textabb. 10
Grundriß der Basilika von Orléansville in Algier

Im Oriente, wo der Kultus seine Ausbildung erhielt, zuerst in Syrien, legte man neben die Apsis zwei Räume, den einen, die Prothesis, für den Empfang der von der Gemeinde geopferten Gaben, den anderen, das Diakonikon, zum Aufenthalte der Kleriker, also vergleichbar unserer Sakristei (Textabb. 8, 11 und 17). In der Prothesis wurden auch die Elemente für die eucharistische Feier zubereitet, um dann im feierlichen Zuge zum Altare gebracht zu werden. Daher hat sie stets eine Türe zur Kirche hin, während das Diakonikon nur mit dem Chorraume durch eine Türe verbunden ist. Die Flucht der Apsis konnte über die Nebenräume hinausragen, oder sie war von ihnen eingebettet. Alle drei Räume konnten auch als Abteilungen eines Rechteckes nebeneinander liegen (Textabb. 7), oder endlich, die Nebenräume wurden selbst zu Apsiden am Ende der Seitenschiffe (Textabb. 16).

In Rom und überhaupt im lateinischen Westen liebte man ein der Apsis vorgelegtes Querschiff (Textabb. 5). Im Osten vornehmlich, aber nicht nur dort (Abb. 80 u. Textabb. 12), errichtete man gerne die Seitenschiffe in zwei



Textabb. 11

Grundriß der Basilika von Dêr Termānin

Stockwerken; das obere war dann für die Frauen bestimmt. Die mehrschiffigen Basiliken begnügten sich im allgemeinen mit zwei Seitenschiffen. Die großen Prachtbasiliken Roms aber, wie St. Peter und St. Paul, hatten, ebenso wie noch heute die Geburtskirche in Bethlehem und die Demetriusbasilika in Saloniki, doppelte Seitenschiffe, also fünf im ganzen (Textabb. 4 u. 5, Abb. 77 u. 78). Afrikanische Basiliken haben es in einzelnen Fällen auf sieben und sogar neun Schiffe gebracht, wobei statt der Säulen Pfeiler gebraucht wurden und ein unharmonisch gegliederter Innenraum entstehen konnte, der sein letztes Vorbild, die Säulenhallen ägyptischer Tempel, am unrechten Platze nachahmte (Textabb. 10). Schöner war es, wenn Pfeiler und Säulen zusammengestellt der Arkadenreihe zwischen Mittel- und Seitenschiff besondere Kraft und Feierlichkeit gaben, wovon die Ruinen der Basilika von Tebessa in Algier ein großartiges Beispiel darstellen (Textabb. 9 u. Abb. 80). Andererseits sind auch zweischiffige Basiliken nichts Unerhörtes.

Die Seitenmauern des Mittelschiffes ruhten entweder auf dem geraden, den Säulen aufgelegten Gebälke, dem Architrav (Abb. 77, 78, 79), oder auf einer Bogenfolge von Säule zu Säule, der Archivolte (Abb. 83, 88, 89 u. Textabb. 12). Diese machte die Verbindung der Seitenräume mit dem Hauptschiff inniger, jene entsprach mehr der antik hellenischen Tradition.

Dem Altarraume gegenüber lag in vielen Fällen eine Vorhalle, der Narthex. Bei großen Kirchenanlagen ersetzte ihn wohl auch ein von Säulenhallen umzogener Vorhof, das Atrium (Textabb. 5, 9 u. 16). In dessen Mitte lud ein Brunnen die Gläubigen ein, sich Hände, Gesicht und Füße vor dem Eintritte in das Heiligtum zu waschen (Textabb. 6). Es braucht kaum noch eigens hervorgehoben zu werden, daß im ganzen das Atrium eine verhältnismäßig seltene Ausnahme war. Syrien, das Land der größten Entwicklung des altchristlichen Basilikenbaues, hat das eigentliche Atrium nicht

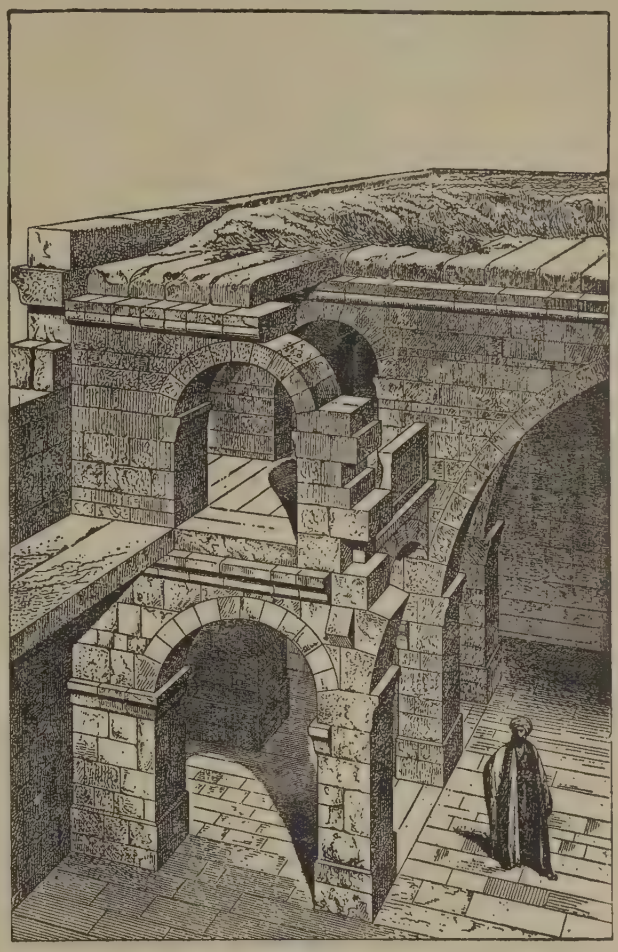
Textabb. 12

Querschnitt durch die Basilika S. Agnese bei Rom

entwickelt, dafür aber den seitlich an die Kirche gelegten Hof mit Umgängen und deshalb auch die seitliche Vorhalle, eine Anordnung, die nicht nur auf die Kreuzgänge des Mittelalters eingewirkt hat, sondern auch als einzelne, seitlich angelehnte Halle im westgotischen Spanien Boden gefaßt hat.

Um so mehr hat Syrien die Ausbildung der Fassade gepflegt, indem es eine alte, hittische Tradition der Basilika einfügte. In mehreren nordsyrischen Kirchen, auf die neben der bodenständigen Ueberlieferung die Nachbarschaft von Antiochien eingewirkt zu haben scheint, hat man die Vorhalle mit zwei Aufgängen zur Empore verbunden, so daß eine zweitürmige Fassade mit einer offenen Loggia oben und einem mächtigen Portalbogen unten entstand (Abb. 104). Außer diesem Hauptportale gab es dann andere Eingänge in den Seitenwänden (Textabb. 11 u. Abb. 99 u. 103), entsprechend der Trennung der Geschlechter bei dem Gottesdienste. Wo dagegen der Narthex sich in der ganzen Fassadenbreite hinzog, führten meist von ihm aus mehrere Portale, drei oder noch mehr, in das Innere (Textabb. 5 u. Abb. 99 u. 100).

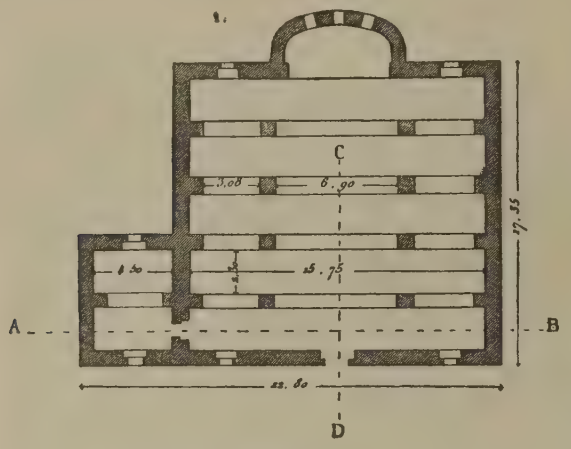
Die beiden Aufbauten der syrischen Kirchenfassaden in der Art derer von Termānin und Ḳalb-Lauzeh (Abb. 107) sind keine eigentlichen Türme, sondern, wie schon erwähnt wurde, ein altüberliefertes hittisches Motiv, das schon in die assyrische Architektur übergegangen war und im Palast- und Tempelbau eine große Rolle gespielt hatte. Aber auch der wirkliche Turm, wenn auch zunächst noch nicht als Glocken-, sondern als Wachtturm, mußte früh in einem Lande Klöstern und Kirchen beigesellt werden, dessen bergiger Charakter und gefährdete Lage in der Nähe stets unruhiger Beduinenstämme besondere Wachsamkeit empfahlen



Textabb. 13
Sytem der Basilika von Tafḥa

(Abb. 98). Auf verschiedene Weise hat man den Turm zur Kirche in Beziehung gesetzt, sei es daß man ihn ganz frei neben sie stellte, oder daß man einen einzelnen Turm mit der Fassade in Verbindung brachte, wie in Tafḥa im mittelsyrischen Haurangebirge (Textabb. 14), oder endlich daß man die Räume neben der Apsis zu Türmen ausbaute. Die Zweiturm-Fassade, wenngleich nicht in der organischen Durchbildung der syrischen, kommt früh auch in Kleinasien vor, wie etwa die Ruinen der Basilika von Binbirkilisse in Isaurien (Textabb. 15)

zeigen. Von freistehenden Türmen neben der Basilika, und zwar runden, geben altchristliche Darstellungen von Kirchen, wie etwa die einer bekannten, aus Werden stammenden Elfenbeinpyxis im Viktoria- und Albert-Museum in



Textabb. 14

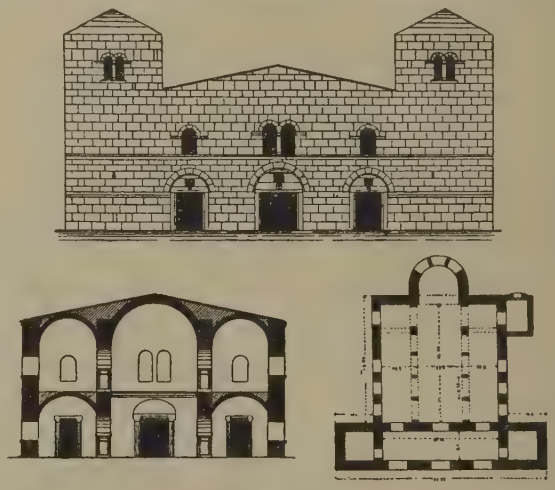
Grundriß der Basilika von Tafha

London, ein Bild. Die Ausbildung der Glocke als Mittel, zum Gebete zusammenzurufen, gehört dem christlichen Abendlande an, wo man auch schon im vierten Jahrhunderte begann, die Glocke in Türmen aufzuhängen und dadurch eine neue Entwicklung des Kirchenbaues vorbereitete. Diese sollte sich aber erst im Mittelalter verwirklichen, wobei das syrische Vorbild wahrscheinlich auch eine Rolle gespielt hat.

Gedeckt wurde der Bau im allgemeinen von einem hölzernen Dachstuhle, der Ziegel oder Bleiplatten trug. Man ließ ihn zur Kirche hin offen, oder — und das war in den bedeutenderen Kirchen die Regel — man zog eine Felderdecke ein und benutzte die entstehenden Kasetten als willkommene Gelegenheit, in Gold und Farben eine Symphonie der Pracht aufzuführen. In holzarmen Gegenden, wie im Innern Syriens, war die flache Decke aus Steinplatten. Da diese nicht die Länge der Holzbalken und Bretter haben konnten, so rückte man Gurtbögen als Unterlagen für sie eng aneinander und kam so zu einer merkwürdigen Verbindung von Wölbung und flacher Decke (Textabb. 13 u. 14 u. Abb. 108 u. 109) und zu einer nicht minder eigenartigen Innengestaltung.

Endlich darf nicht vergessen werden, daß die mesopotamische Gewohnheit, Räume mit Tonnengewölben zu decken, der wir bereits oben bei der Basilika mit quergelegtem Längsschiffe begegneten, auch eine tonnengewölbte Längsbasilika ins Leben gerufen hat, die über Kleinasien bis nach Griechenland, Cypern und Creta vorgedrungen ist. Die Konstruktion erforderte Pfeiler und hohe Seitenschiffe, die gleichfalls gewölbt waren. So entstand eine Art von dreischiffiger Hallenkirche ohne Fenster in den Oberwänden des Mittelschiffes. Die Seitenschiffe kommen sowohl eingeschossig wie auch zweigeschossig vor (Textabb. 15).

Anbauten von mancherlei Art fügten sich an den Kirchenkörper. Hier gab es Kapellen, die das Grab eines Heiligen bargen und der



Textabb. 15

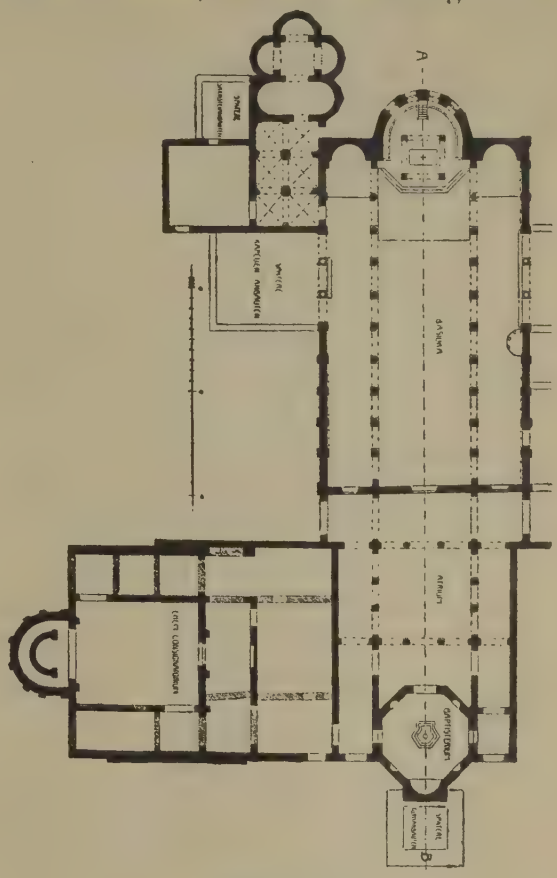
Grundriß und Rekonstruktion der Basilika von Bin-bir-kilisse in Kleinasien.

stillen Andacht dienten, dort Wohnungen für den Bischof und die Kleriker, Hospize für Fremde und Obdachlose, Asyle für verwaiste Kinder, und was die große soziale Tätigkeit

der altchristlichen Gemeinde sonst immer nötig machte. Die Bischofskirche verlangte außer diesen Bauten vor allem das Baptisterium für die Taufe und ein Consignatorium für die an die Taufe sich anschließende Firmung. Im alten Zusammenhange mit der Basilika haben sich die Räume bekanntlich noch am Lateran (Abb. 86) und, besonders unberührt, neben dem istrischen Dome von Parenzo erhalten (Textabb. 16).

Handelte es sich vollends um besuchte Wallfahrtsorte oder um Klosterkirchen, so erhob sich ein ganzer Komplex von Bauten um die Basilika. Noch heute ragen in Kal'at-Sim'an, wo einst Simeon der Stylite auf seiner Säule von nah und fern besucht worden war, die mächtigen Ruinen von vier Basiliken, die auf das Oktogon auslaufen, in dessen Mitte die verehrte Säule stand. Eine der vier Hallen diente als Kirche; die anderen sollten die Menge der Pilger fassen (Abb. 98—101).

Mochte aber so der äußere Gesamtanblick und der Grundriß des Gebäudes selbst die mannigfachsten Formen im einzelnen annehmen, immer gab ihm der Altar seinen einheitlichen, seinen christlichen Charakter. Noch hatte die Basilika jene höchste Einheit und Geschlossenheit nicht erreicht, die erst die Wölbung zustande bringt, indem sie mit einem festen Baugesetze, wie mit dem Bildungsgesetze eines Organismus, alle Teile durchdringt und bindet. Wo die flache Decke herrscht, da kann die Breite größer oder kleiner sein, die Höhe kühner oder ängstlicher gemessen werden. Ob jene Maße getroffen werden, die in ihrer Proportion zu vollkommener Harmonie führen, hängt zu stark vom subjektiven Empfinden und Vermögen des Baumeisters ab, als daß nicht in einer Zeit manches weniger vollkommene Werk geschaffen worden wäre, in der das tektonische und plastische Empfinden im Sinken war. Neben der Schmucklosigkeit und plastischen Unbestimmtheit des Außenbaues ist es gerade der Mangel an klaren Verhältnissen im Innern, der in manchen Basiliken unserem, an die Gesetzmäßigkeit der



Textabb. 16

Grundriß des Domes von Parenzo und seiner Annexbauten

Gotik und der entwickelten romanischen Kunst gewöhnten Auge befremdend auffällt, wenn wir sie zum ersten Male betreten. Dazu kommt, daß die eigentliche Schönheit der Basiliken oft auch deshalb nicht mehr ganz zur Geltung kommen, weil der Altar, das Zentrum ihres architektonischen Lebens, nicht an seiner alten Stelle steht, sondern zu tief in die Apsis hineingerückt worden ist.

Denn die bauliche Innenschönheit einer Basilika liegt ja in dem Hinführen ihrer Säulen-

reihen und der Architrav-Linien oder der Archivolten-Wellen zum Altare und in dem Auffangen und Zurückwerfen dieser Bewegung durch die Apsis und den Triumphbogen der Rückwand oder Vierungswand (Abb. 80, 88). Ehedem, als der Mosaikschmuck der Wände noch erhalten war und die Bewegungslinie des Baues begleitete, war dieser Eindruck noch viel klarer (Abb. 89). Wo er noch ganz oder teilweise erhalten ist, da empfindet man das sogleich. Im nächsten Abschnitte werden wir davon zu sprechen haben.

In vollem Maße gilt das nur von der flach gedeckten Basilika mit ihren leichten Stützen, dieser Schöpfung des hellenischen Geistes. Ihre weniger verbreitete, orientalische Schwester, die tonnengewölbte Pfeilerbasilika, muß ihr gegenüber schwer und gedrückt gewirkt haben, wenn auch ihr der zentrale Zug natürlich nicht gefehlt hat. Doch die Stunde, da ihre Eigenart einen höheren Wert als Ausdruck der christlichen Gottesverehrung erhielt, sollte noch erst kommen, als sie mit der Kuppel verbunden wurde.

Die Basilika hatte lange nur einen Altar. An ihm fand der feierliche Gottesdienst statt, bei dem der Bischof oder sein Stellvertreter und eine große Anzahl von Geistlichen verschiedener Grade, sowie ein Chor beteiligt waren. Daher bedurfte es eines abgegrenzten Raumes um den Altar. Nach hinten bot die Wand der Apsis die natürliche Grenze. Die Kathedra des Bischofs in der Mitte und die Subsellien der Presbyter ringsum gliederten sie. Es gab aber auch Basiliken, wo die Entfernung von der Apsiswand zu groß war, weil der Altar zu weit nach vorn stand, und wo man dann noch eine bogenförmge Rückwand, eine Art Brüstung, in den Raum zwischen Altar und Apsis setzte. Zu beiden Seiten und nach vorn liefen um den Altar Schranken. Das Volk sammelte sich nicht nur etwa in der Längsrichtung der Kirche, sondern auch von den Seiten her um den Altarraum, nach den Geschlechtern getrennt, oft auch noch in weiteren Gruppen auf bestimmte Stellen verteilt. Ja, es kam vor, daß die Apsiswand durchbrochen war, also unten eine Art von Bogenhalle bildete. Der hinter ihr liegende Raum wurde dann wohl den Frauen zugewiesen, oder die Halle gab den Durchblick offen zu einem anstoßenden Heiligtume. Für die langen und zahlreichen Lesungen hatte man Ambonen, erhöhte Plattformen mit Brüstung und Lesepult, vorn an den Schranken nötig, wo das Volk gut verstehen konnte (Abb. 89). Dort wurden auch die Psalmen und Litaneien vorgesungen, auf die das Volk antwortete. So war ein ständiger Wechselverkehr von Volk, Sängern, Lektoren und Zelebranten. Die Spendung der heiligen Kommunion an die Gesamtheit der Teilnehmer, oder doch an zahlreiche Empfänger, verlangte einen ausgedehnten Raum zur Austeilung und zum Kommen und Gehen der Kommunizierenden. Daher konnte der umhegte Altarraum, der dem Klerus vorbehalten war, weit ins Mittelschiff hineinragen, wo nicht das Querschiff eine seitliche Verbindung mit den Gläubigen herstellte. Die heilige Stelle des Altares selbst wurde zuweilen durch einen Baldachin, das Ciborium, besonders hervorgehoben. Die Wölbung der Apsis neigte sich diesem Heiligtume zu, der Triumphbogen bezeichnete von oben die Grenze seines Raumes. Von den Seiten her öffneten sich auf ihn die Säulenhallen der Nebenschiffe, und von vorn her wiesen die langgestreckten Reihen der Säulen auf ihn zu, wie die Wächter auf den Thron.

Alle Formen der Basilika sind ruhig und einfach und von hoher stiller Feierlichkeit erfüllt. Der ganze Raum ist in sich geschlossen und hat keinen anderen Mittelpunkt, keinen anderen Richtpunkt, als diese eine Stelle des Al-

tares. Selbst das Licht weist auf ihn hin. Aus der Dämmerung der Seitenschiffe zieht es in das nur von oben heller beleuchtete Mittelschiff; aber die Decke strahlt es wieder, und auch von der mosaikgeschmückten Rückwand der Apsis wird sein Schein zurückgeworfen. Das ist nicht die richtungslose Halle für den geschäftigen Betrieb des Marktes oder der Volksversammlung. Es ist die Königshalle einer höheren Majestät, die alle Augen und alle Seelen zur sichtbaren Stelle ihres unsichtbaren Thronens zieht. War es ein Zufall, daß jenes Wort Basilika, das seinen Sinn verloren hatte, seitdem es keine Könige mehr in den hellenistischen Ländern gab, bei den Christen in einem höheren Sinne auflebte und die anderen Namen der Stätten des Gebetes überstrahlte, als sie ihr Glauben und Empfinden im Kultus frei aussprechen durften?

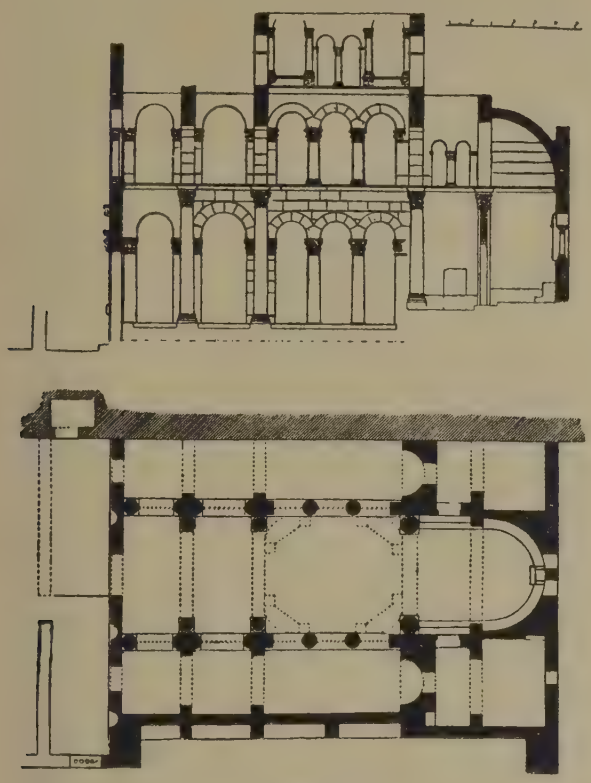
Dem Abendlande war die flachgedeckte Basilika auf Jahrhunderte hinaus genug. Die alte Kirche hat an ihr nichts mehr geändert. Nicht so dem Oriente, wo die erhabenen Liturgien, die das Abendland nur in vereinfachter Form sich zu eigen machte, geschaffen wurden, und wo die großen metaphysischen Fragen vom Wesen Gottes und der Inkarnation, von der Trinität und von Gottheit und Menschheit in Christus die Tiefen des Denkens erregten und die Gemüter der Menge in Bewegung brachten. Der Orient suchte ein Gotteshaus, das ganz seiner Idee vom Gottesdienste und der Anbetung der unsichtbaren Majestät Gottes entsprach. Uralte künstlerische Ueberlieferung bot das Mittel dar, diese Stätte der Anbetung zu schaffen. Es war der Gewölbebau. Nicht, als ob im Westen der Gewölbebau unbekannt gewesen sei. Der erhabene Kuppelraum des Pantheon, die hohen Hallen der Diokletians-Thermen, die noch ein Michelangelo ohne weiteres zur Kirche S. Maria degli Angeli umschaffen konnte, die stolzen Ruinen der Maxentiusbasilika und der Caracalla-Thermen würden lauten Protest erheben gegen die Behauptung, nur der Orient habe sich auf den Wölbungsbau verstanden. Ohne die glänzende technische Fortentwicklung, die er dem kühnen Geiste der baulustigen Römer verdankte, wären die gewölbten Bauten Konstantinopels und Kleinasiens, und ohne sie die christlichen Gewölbebauten des Ostens überhaupt nie das geworden, was sie geworden sind. Aber es war doch nicht gleichgültig, daß in weiten Gegenden des Ostens der Gewölbebau die Kraft einer uralten Tradition und der alltäglichen Anwendung für sich hatte, mochte auch das Material nur der luftgetrocknete Ziegel sein, wie in Mesopotamien, oder mochte es sich um eine Mischung von Wölbung und Plattenbelag handeln, wie in Syrien. Auch die Verlegung der Residenz nach Konstantinopel und der Fortbestand des oströmischen Reiches, als das weströmische im Jahr 475 zusammenbrach, gaben dem Osten einen mächtigen Vorsprung. So kam es, daß die nachkonstantinischen Jahrhunderte im Westen keine eigentliche Fortentwicklung des Gewölbes kennen, und die wenigen großen Werke, wie S. Vitale in Ravenna oder S. Lorenzo in Mailand, an solchen Orten entstanden, wo die Verbindung mit der östlichen Kultur und Kaisermacht wirksam war. Im Oriente dagegen fand der Gewölbebau immer wieder unermüdliche Pflege und stieg in einzelnen Werken, vor allem in der Hagia Sophia zu Konstantinopel, zu wahren Wundern menschlicher Kunst auf. Eine Menge verschiedener Einwirkungen fließt befruchtend ineinander und weckt die Schöpferkraft großer Meister. Syrien, Mesopotamien, Kleinasien, Armenien und Aegypten geben und empfangen. Sehr groß ist die Bedeutung von Konstantinopel selbst, in dessen Mauern ohne

Zweifel die herrlichsten Bauten sich erhoben, mag man auch fragen, wieviel die Hauptstadt empfangen, wieviel sie gegeben hat. Indem wir die Hauptlinien der Entwicklung verfolgen, kommt es uns vor allem auch darauf an, zu zeigen, was die Wölbung als solche für das Gotteshaus bedeutete, d. h. wie sie den Geist und das religiöse Ideal der Erbauer darstellte.

Die Form des Wölbungsbaues, die sich zuerst im kirchlichen Gebrauche einbürgerte, war der Zentralbau. Die Märtyrer-Gedächtniskirche und die Taufkapelle bedurften dieser Form, denn hier wie dort mußte man einen Mittelpunkt von allen Seiten her gleichmäßig zugänglich machen, das Grab des Heiligen oder das Taufbecken. Als volle Rundkirche, als Oktogon, als gleichschenkliges Kreuz und in der Verbindung dieser Urformen, treten Baptisterien und Märtyrer-Gedenkkirchen seit dem 4. Jahrhunderte auf. Es liegt in der Natur der Sache, daß sie meistens nur mäßige Dimensionen haben. Doch wissen wir auch schon von Martyrien des vierten Jahrhunderts, die für große Volksmengen berechnete, glänzende Bauwerke waren. Baptisterien jener Tage von erhabener Schönheit besitzen wir noch in Ravenna (Abb. 87), und auch aus dem stark umgestalteten Baptisterium des Lateran (Abb. 86) leuchtet die alte Würde hervor. Aber die volle Schönheit des gewölbten Zentralbaues kam doch erst in grösseren Räumen zur Geltung: jenes allseitig gleich Beruhigte, jenes Abgeschlossene, wenn man die Vorstellung und das Wort wagen darf, jene Plastik von innen. Wer je im Pantheon zu Rom gestanden hat, der kennt den hohen Reiz, den das Abbild des Himmelsgewölbes in Stein ausübt. Das ist die Bauform der ruhig hohen Majestät. Der christliche Kult verlangte durch seine sakralen Handlungen den Richtungsbau, bei dem alle Augen und Herzen sich nach einer Stelle wenden, die ihnen allen gegenüber ist. Der Altar hat seine bestimmte Hauptseite, an der der Priester steht, und auch der Thron des Bischofs nötigt die Gläubigen, ihm gegenüber ihren Platz zu suchen. Aber wenn auch so der Kultus eine bestimmte Richtung anweist, so widerstrebt ihr der christliche Gottesgedanke. Denn Gott ist die Allgegenwart. Die unermeßliche, unendliche, allseitig gleiche Himmelskugel ist der Schemel seines Thrones. Daher konnte nichts besser als die Kuppel der bauliche Ausdruck der tiefsten christlichen Vorstellungen und Empfindungen sein. Die Kuppel also in Verbindung zu bringen mit dem gestreckten Raume, den der Kult verlangte, und aus beiden ein Ganzes zu machen, das ist das Ziel der östlichen Baukunst. Aber nicht das ruhelose Streben der Menschen nach oben, der Schrei der Seelen nach Erlösung und Verklärung, der durch die gotischen Kathedralen zittert, ist die eigentliche Form des religiösen Lebens der östlichen Christen, vielmehr das Versenken in das Wunder der göttlichen Erhabenheit, das Staunen über die Majestät des Unsichtbaren, die Anbetung des Herrschers des Alls. Es sind jene Gedanken und Vorstellungen, die in allen östlichen Liturgien leben. Unsere Präfationen mit dem Sanktus, dem dreimal Heilig, sind nur ein Nachhall der hochfeierlichen Anbetungsgesänge des Orientes, in denen der ganze Schauer der Ergriffenheit vor dem unendlichen Gotte bebt.

Der Wunsch, die Schönheit des Zentralbaues mit der durch den Kultus geforderten Längsrichtung in Einklang zu bringen, hat zu mehreren Hauptlösungsversuchen geführt. Bei den einen bleibt das zentrale Element herrschend, bei den anderen die Längsrichtung. Gab man den reinen Zentralbau nicht auf, so konnte man ihn doch durch die Apsis und den Chorraum durchbrechen. So geschah es schon in den ältesten Zentralbauten, die noch unter

Konstantin in Rom errichtet wurden, wie S. Costanza zeigt. So geschah es dann wieder in großartigerer Form in S. Vitale in Ravenna



Textabb. 17

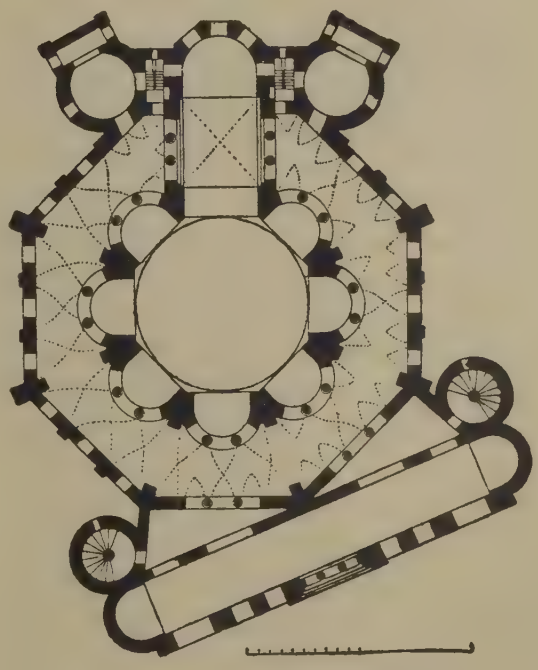
Grundriß und Querschnitt der Basilika von Koja-Kalessi

Textabb. 18 u. Abb. 113), in syrischen Zentralbauten, wie Bozra und Ezra, und in denen von Armenien (Textabb. 24, Abb. 122, 123).

Aber inzwischen hatte die tonnengewölbte Basilika, auf die wir früher nur im Vorübergehen einen Blick geworfen haben, eine für den christlichen Kirchenbau entscheidende Bedeutung gewonnen. In Kleinasien war es, daß man nach Wegen suchte, die lastende Schwere der Tonne durch Einfügung einer Kuppel zu brechen und damit zugleich den ganzen Baukörper umgestaltete. Auf die einzelnen Lösungen einzugehen, ist hier nicht der Ort. Die wichtigste war, daß man aus der Länge des Mittelschiffes ein Quadrat herausnahm, über dem man die Mauern höher führte, um oberhalb der Seitenschiffe Licht zu gewinnen und eine Kuppel zu spannen. In der Längsrichtung der Basilika stützten die verbleibenden Teile des Tonnengewölbes diese Kuppel, zu beiden Seiten aber die anliegenden Teile der Seitenschiffe, die entsprechend umgestaltet und durch Säulenstellungen mit dem Kuppelraume verbunden wurden. Das Ergebnis war die „Kuppelbasilika", von deren Werdegang die Kirche zu Koja-Kalessi in Isaurien aus dem fünften Jahrhunderte eines der frühesten Beispiele ist.

In der Anordnung der Seitenräume neben dem Kuppelraume machte sich eine echt antike architektonische Empfindung geltend, die in Verbindung mit der immer größeren Vervollkommnung der Kuppel selbst erst die großartigen Lösungen ermöglichen sollte, bei denen das zentrale Element herrschend war.

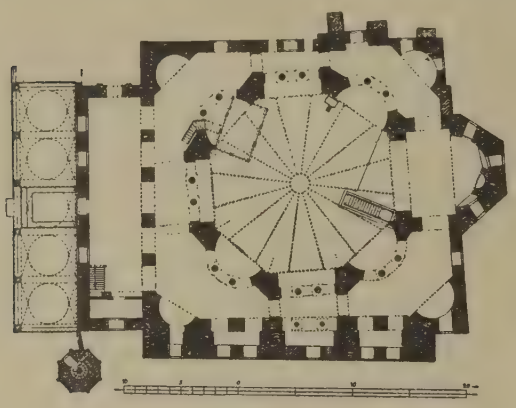
Einer der auffallendsten Gegensätze zwischen der antiken und der entwickelten mittelalter-



Textabb. 18

Grundriß von S. Vitale in Ravenna

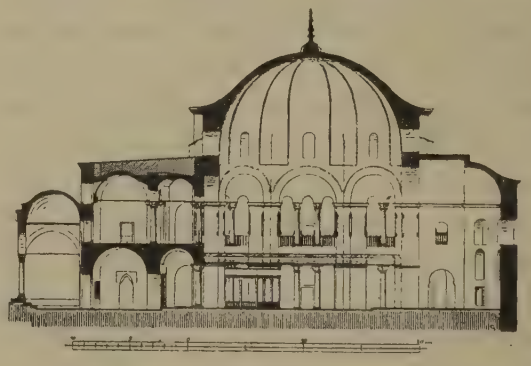
lichen Bauweise, der Gotik, ist die Abneigung gegen den Strebepfeiler. Der antike Mensch empfand auch den Bau plastisch. Deshalb wollte er den Raum innen und außen als geschlossene Einheit genießen. Selbst die Durchbrechung



Textabb. 19

Grundriß von Hagios Sergios und Bakchos in Konstantinopel

der Wände durch Lichtöffnungen widerstrebte ihm. Er ließ das Licht lieber unmittelbar von oben oder seitlich nur mittelbar durch angelegte Räume eindringen. Er hielt äußerlich am geschlossenen Baublocke fest. Die Träger der Kraft, die Strebepfeiler, herauszuholen aus dem Baukörper oder gar sie zum Objekte künstlerischer Ausgestaltung zu machen, wie es die Gotik tat, das lag ihm fern. Dieses ist übrigens nicht der letzte Grund, weshalb der antike Mensch eine natürliche Neigung zum flachgedeckten Bau hatte; denn dieser entsprach seinem Gefühl auf die einfachste Weise. Wo aber der Wölbungsbau ein Stützen- und Verstrebungssystem verlangte, suchte er es aus demselben Grunde zu verdecken, oder sagen wir besser, im Raumgebilde selber zu verstecken. Deshalb war es dem spät antiken Baumeister der gegebene Ausweg, den Hauptraum, der das große Gewölbe trug, mit Nebenräumen zu umgeben. Ihre Mauern, Pfeiler, Säulen und Gewölbe selbst sind nichts anderes als ein großes Strebesystem, ohne daß es als solches in die Erscheinung tritt (Abb. 121). Für das Empfinden des Besuchers aber sind diese Nebenräume wie ein Präludium zum vollen Rauschen des Chores. Aus ihrer Enge geht es in die Weite, aus ihrer Gedrücktheit in die Höhe, aus ihrem Dämmern in die lichte Helligkeit des Hauptraumes. Dieser bleibt so geschlossen und wird doch zugleich erweitert. Ein leicht bewegliches, ein schwingendes Element umgibt seinen festen Kern. Jede Lockerung seiner Grenzen in die Umgebungsräume hinein wirkt stärker und ist doch zarter, als wenn es ohne die Nebenräume geschähe. In Bauten wie der Kirche der hl. Sergios und Bakchos (Textabb. 19 u. 20 u. Abb. 112) in Konstantinopel oder S. Vitale in Ravenna (Textabb. 18) ist auf diese Weise der Zentralbau zum Längsbau gemacht worden. Das Oktogon mit der leichtgeschwungenen Kuppel steckt fast ganz in dem zweigeschossigen Umbau. Von der Apsis, die über die Flucht des quadratischen Grundrisses hinausragt, bis zur Vorhalle ist ein weiterer und offenerer Durchblick, als von der Nordseite zur Südseite. Indem neben der Apsisöffnung und gegenüber, neben dem Durchgange zur Vorhalle, das Oktogon in gebogenen Exedren



Textabb. 20

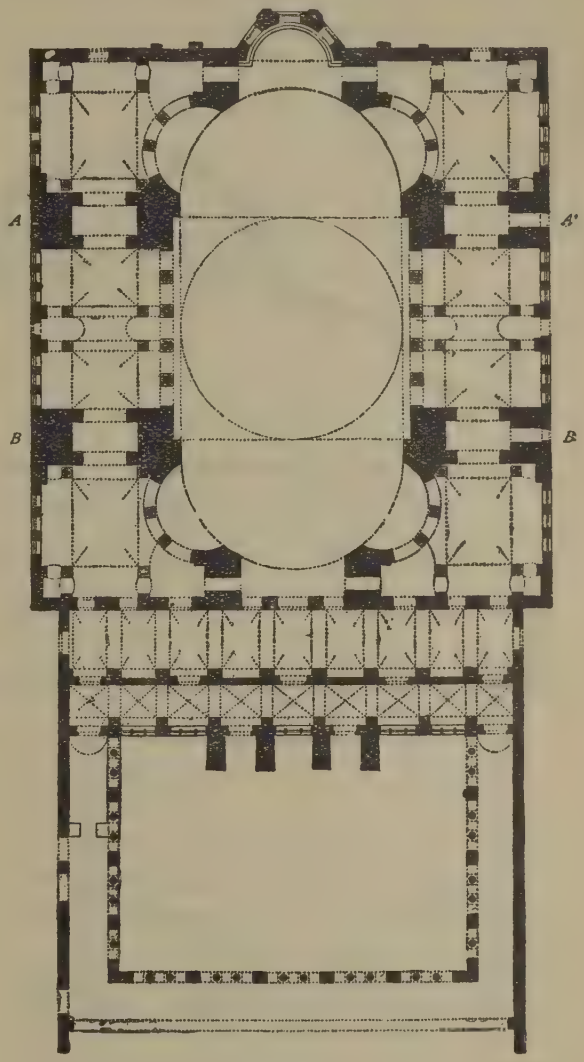
Querschnitt durch Hagios Sergios und Bakchos

ausschwingt, während an den Längsseiten die Verbindung der Oktogonpfeiler gerade ist, wird der Eindruck der Länge leise verstärkt, indes die Bogenlinien der Exedren mit den Archi-

volten der Säulenstellungen, den Bögen, die von Pfeiler zu Pfeiler schwingen, und endlich den Rippen des Gewölbes den Schwung des Gewölbes selbst in allen Teilen zum vollen Ausdrucke und zum Ausklange bringen.

Es gab noch eine andere Möglichkeit, den reinen Zentralraum der Länge nach zu weiten, ohne ihm etwas von dem zu nehmen, was sein Eigenstes ist, der vollen Geschlossenheit. Die genialen Baumeister der Hagia Sophia in Konstantinopel, Anthemius von Tralles und Isidor von Milet, haben sie gewählt (Textabb. 21 u. 22, Abb. 118–121). Die von Konstantin zu Ehren Christi, der ewigen Weisheit, der Hagia Sophia, errichtete Kirche wurde im Jahre 532 ein Raub der Flammen. Ein anderer Konstantin, Kaiser Justinian I., ging sogleich ans Werk, sie herrlicher neu aufzubauen. Nur fünf Jahre waren zu diesem Riesenunternehmen erforderlich, das den Berichten nach zehntausend Arbeiter beschäftigte. Am 27. Dezember 537 wurde die Kirche eingeweiht. Vom Patriarchen im Mittelportale empfangen, eilte der Kaiser, überwältigt von Stolz und Freude, bis in die Mitte des Baues unter die große Kuppel, breitete die Hände aus und rief: „Ehre sei Gott, der mich gewürdigt hat, ein solches Werk zu vollenden. Salomon, ich habe dich besiegt“. Er hatte recht.

Man darf den Bau nicht nach dem heutigen Äußeren beurteilen, da mächtige Strebepfeiler zum Schutze der bedrohten Kuppel gerade das hinzugefügt haben, was die ersten Baumeister vermieden wissen wollten. Prokop von Caesarea, der einige Jahrzehnte nach der Vollendung den Bau beschrieben hat, vergleicht ihn mit einem ruhenden Schiffe im Hafen: so hob sich seine gestreckte Masse über die Häuser der Bosporusstadt. Auch im Innern muß man die Zutaten der Moslim hinwegdenken, vor allem die großen störenden Schilde, auch die Tünche, die einen Teil der Mosaiken verdeckt. Dann aber wird man selbst aus dem Bilde die Großartigkeit des Raumes ahnen. An die große Mittelkuppel, die dreißig Meter im Durchmesser hat, lehnen sich im Osten und Westen zwei Halb-

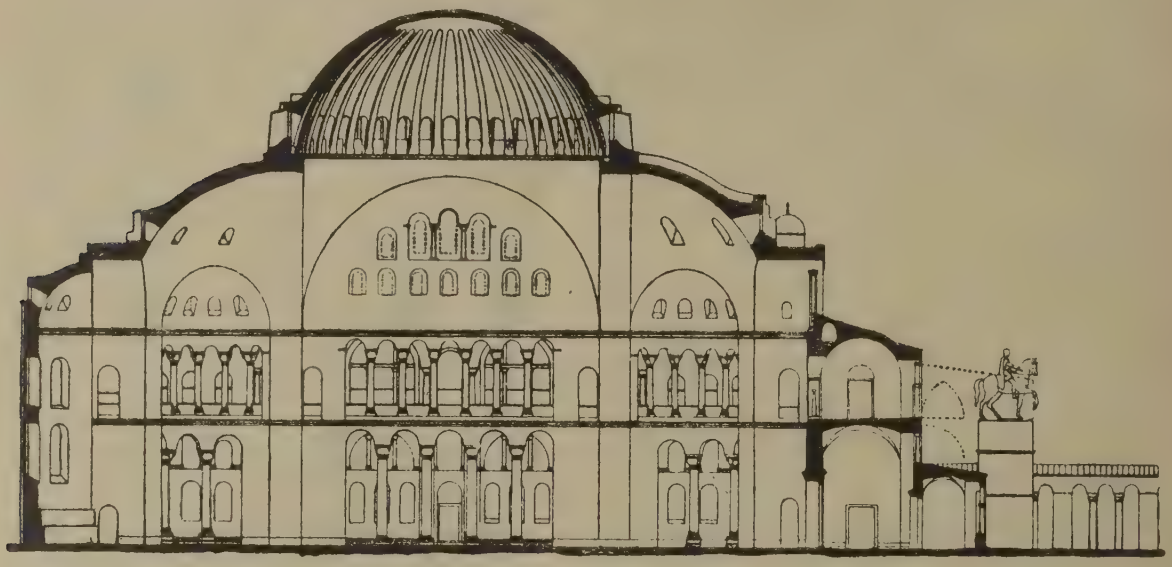


Textabb. 21

Grundriß der Hagia Sophia

kuppeln, und so entsteht ein ovaler, also ein zentraler und doch gestreckter Raum. Die östliche Koncha buchtet sich wieder aus in drei Apsiden, die westliche in zwei zu beiden Seiten des Durchganges, der zum Narthex führt. Vom Narthex aus gehen im ganzen neun Tore in

das Innere. An den Längsseiten öffnen sich fünf Bögen im Erdgeschosse und sieben im Emporengeschosse zu den Nebenräumen. In diese Nebenräume ist also der Mittelbau eingebettet. Die Länge des Innern ist siebenundsiebzig Meter; das ist zugleich die Breite des ganzen, fast quadratischen Baukörpers. Die Breite des Innern ist in der Mitte nur ein wenig mehr als der Durchmesser der Kuppel. Das Wunderbare ist die Harmonie der großen Bogenlinien. Vier Hauptbögen, die das Kuppelquadrat begrenzen, zwischen ihnen die sphärischen Zwickel der Pendentifs, die großen Bögen der Hauptkonchen und die kleineren der Nebenkonchen: alles schwingt zusammen. Das Licht fällt unten dämmernd durch die Nebenräume in den Mittelraum; jedoch in der Höhe strömt es weich durch die Fenster der seitlichen Stirnbögen und der Konchen, vor allem aber durch die dichte Reihe von Fenstern, die am Grunde der Kuppel Rippe von Rippe trennen. Seine Helligkeit verschluckt fast die Rippen, und die Kuppel schwebt, wie eine frei aufgehängte Schale, über dem Ansatzgesimse. Das haben schon die Alten empfunden. »Sie scheint am goldenen Seile vom Himmel herabzuhängen«, schreibt treffend Prokop von Caesarea. So ist ein Raum von wunderbarer Einheitlichkeit und Bewegungsfülle entstanden, ganz beherrscht von der schwebenden Kuppel und der Linie des Kreises, gleichsam eine heilige Welt, bedeckt vom Firmamente, wie Paulus Silentiarius, der Zeitgenosse der Erbauung, es schon empfand.



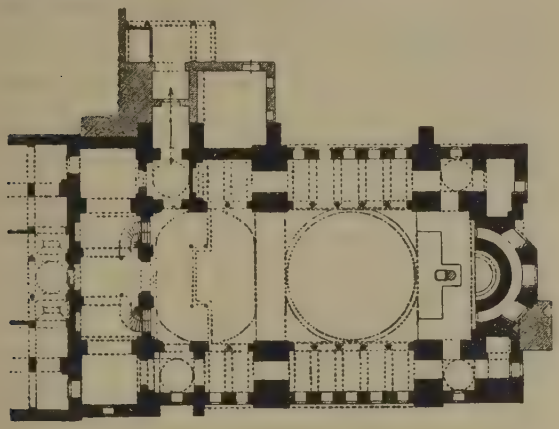
Textabb. 22

Querschnitt durch die Hagia Sophia

»So nun auf vierfachem Bogen erhebt sich die herrliche Wölbung, / Wie ein umfassender Helm, und scheint dem irrenden Auge / Hoch hinauf bis zum weiten Gewölbe des Himmels zu reichen.«

Die Hagia Sophia ist nicht mehr überboten worden. Ja, es hat selbst niemand gewagt, sie ganz nachzubilden. Denn die Konstruktion der Riesenkuppel ging doch in ihrer Kühnheit bis an die Grenzen des Möglichen. Dagegen hat die byzantinische Kunst andere Lösungen des ihr vorschwebenden Problems gefunden, indem sie die Kreuzesgestalt des Grundrisses

mit der Kuppelanlage verband. Justinian selbst stellte neben die Hagia Sophia die Apostelkirche als ein Kreuz, das aus fünf quadratischen Kuppelräumen gebildet wurde. Die Hauptkuppel in der Mitte, wo die Arme sich schnitten, war höher

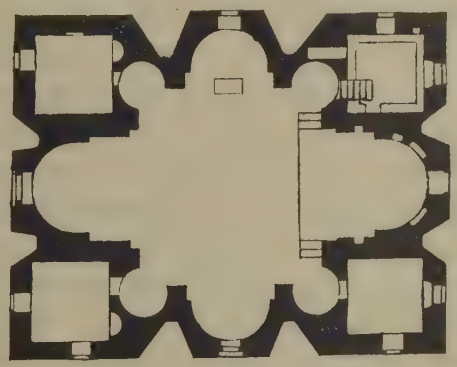


Textabb. 23

Grundriß der Kirche der hl. Irene in Konstantinopel

als die anderen, und nur sie hatte den Fensterkranz, den wir bei der Hagia Sophia kennen lernten. Dem westlichen Quadrate war die Vorhalle vorgelegt, das einzige Mittel, im Kreuze die Längsrichtung hervorzuheben. Sie ist später durch die Türken zerstört worden. Aber in S. Marco in Venedig steht eine Nachbildung von ihr. War die Hagia Sophia zu kühn, um ein zweites Mal gewagt zu werden, so war die Apostelkirche ein zu wenig einheitlicher Raum, um das tiefste Verlangen der byzantinischen Künstler zu befriedigen. Daher hat eine dritte Lösung der justinianischen Zeit die bestimmende Rolle für die Zukunft gespielt: die Irenekirche zu Konstantinopel (Textabb. 23 u. Abb. 124).

Sie trat an die Stelle einer Basilika, die mit der älteren Sophienkirche im Jahre 532 abgebrannt war, und erhielt die in Kleinasien bereits vorbereitete Form eines Kreuzes, bei dem vier Tonnengewölbe die Kuppel stützen. Die Tonnengewölbe haben nicht dieselbe Länge; sondern das westliche ist am längsten, und das östliche steht ihm wenig nach und wird noch durch die Apsis verlängert. Das nördliche und südliche aber sind schmal und werden durch Bogenstellungen vom Hauptraume getrennt. In der Sophienkirche von Saloniki fallen diese seitlichen Bogenstellungen auch noch weg, so daß das Innere die Kreuzesform unverhüllt zum Ausdrucke bringt. Diese „Kreuzkuppelbasilika", ein mäßig gestrecktes Kreuz mit einer Kuppel über der Vierung, bleibt jetzt die Grundform der östlichen Kirchen. Sie wird zwar noch mannigfach abgewandelt. Man konnte das Kreuz selbst wieder in mehrgeschossige Umbauten einbetten, wie es z. B. in der Sophienkirche in Saloniki geschah. Man konnte die vier Arme auch im Äußeren offen hervortreten lassen, ein Typus, den die Kirchen Georgiens und Armeniens als herrschend zeigen. In diesen Ländern liebt man Längs- oder Zentralbauten in mehreren Formen, am meisten



Textabb. 24

Grundriß der Kirche der hl. Hripsime in Wagharschapat

ein Tonnenkreuz mit einer Vierungskuppel, außen und innen gleich klar und organisch angelegt. Das Mauerwerk ist Guß, unserem Beton ähnlich, von glattbehauenen Platten verkleidet (Abb. 122 u. 123 u. Textabb. 24). Armenien für den Ausgangspunkt der Kreuz-

kuppelkirche zu erklären, wie es in neuerer Zeit mit großem Nachdruck geschehen ist, dürfte angesichts der sicheren Quellenzeugnisse über die armenischen holzgedeckten Kirchen der älteren Zeit und im Hinblick auf die ganze kulturelle und religiöse Lage des Landes bis zum sechsten Jahrhunderte eine unhaltbare Theorie sein. Alles spricht dafür, daß Armenien die ihm von Konstantinopel und Syrien einerseits, von Persien andererseits zuströmenden Einwirkungen besonders mannigfach verarbeitet hat, wobei ihm die technische Vertrautheit seiner Bewohner mit dem Steinbau zustatten kam. Die kleine, aber wundervoll organisch durchgebildete Kirche der hl. Hripsime in Wagharschapat v. J. 618 dürfte nicht nur einer der ältesten erhaltenen, sondern überhaupt einer der ältesten Zeugen dieser armenischen Synthese sein.

Man konnte auch die Ecken zwischen den Kreuzarmen als untergeordnete Räume in den Bau einbeziehen und sie dann weiter entwickeln, sie mit Kuppeln bedecken. So entstand die griechische und russische Fünfkuppel-Kirche. Man konnte endlich die Querarme des Kreuzes polygonal oder halbkreisförmig schließen und kam so wieder zu einem sehr geschlossenen Zentralbau von kleeblattförmiger Gesamtanlage, wie sie die Kirchen des Athos lieben. Ja, endlich entwickelte man die Prothesis und das Diakonikon auch noch zu Kuppelräumen, teilte dazu den Narthex ganz oder zum Teil in Kuppelräume auf, bedeckte endlich die Eckquadrate, vielleicht dazu noch die seitlichen, stützenden Rechtecke, die früher Tonnen getragen hatten, mit Kuppeln, und indem man die Kuppeln auf einen Tambour setzte und diesen nach und nach erhöhte, gelangte man zu den vieltürmigen Bauten Rußlands und des Balkans, die mit den Zwiebeldächern über ihren Kuppeltürmen uns so phantastisch anmuten. Alle diese Formen sind nichts als Ableitungen aus der Kreuzkuppelkirche des sechsten Jahrhunderts.

Die abendländische Basilika verlockte nicht so sehr zur Lösung immer neuer Probleme. Wohl hat auch sie einen gewissen Reichtum der Gestaltung entfaltet. Einchörig oder doppelchörig, mit Querschiff oder ohne dieses, einschiffig oder vielschiffig, mit oder ohne Emporen, bestand sie in einer ganzen Anzahl verschiedener Formen. Aber alle diese Variationen des Grundtypus führten nicht zu neuen Gesamtgestaltungen. Jahrhunderte hindurch hat die Basilika des Westens die Formen beibehalten, die die alten Christen ihr im Anfang gegeben hatten. Erst als der Genius der Germanen allmählich begann wirksam zu werden, und erst recht, als die Wölbekunst auch die Basilika Glied für Glied umgestaltete, da schlug die große Stunde, in der aus der altchristlichen flachgedeckten Basilika die Wunderbauten des romanischen und schließlich des gotischen Stiles hervorgingen.

Bei diesem Prozesse waren die entwickelteren, östlichen Bauten nicht unbeteiligt. Die spanischen Wölbekirchen der westgotischen Zeit und einzelne karolingische, wie Germigny-les-Prés, zeigen bereits ihre Einwirkung ganz deutlich.

Überblickt man so den Werdegang des altchristlichen Kirchenbaues, so möchte es scheinen, daß er die große Tat nur des Orients gewesen ist. Der Geist und die Kraft des Abendlandes scheint zu schlummern. Und doch ist es nicht so. In Wirklichkeit ist der altchristliche Kirchenbau das Ergebnis einer letzten Entbindung der großen Kräfte des abendländischen, im besonderen des hellenischen Geistes durch Kunst-Traditionen des Ostens. Beide Welten haben zusammengewirkt. Nicht in Persien und Mesopotamien, auch nicht, unserer

Ueberzeugung nach, in Armenien, sondern in Kleinasien, jenem Boden, in den der griechische Geist sich so tief eingesenkt hatte, geschahen die entscheidenden Schritte. Im nördlichen Mesopotamien, der äußersten Mark römisch-byzantinischer Macht, sieht man die beiden Welten unverbunden nebeneinander liegen. Neben organischen und reich bewegten Zentralkuppel-Bauten, wie etwa der Kirche El ʿAdhra in Mâyâfarqin, die in allem den byzantinischen Einfluß verraten, stehen die Breithauskirchen (Abb. 111), die Verneinung der Basilika, als Zeugnis davon, wohin das Schwergewicht der bodenständigen Ueberlieferung zog. Die Elemente waren im Oriente zu Hause. Aber die Synthese, welche aus ihnen eine der höchsten Formen des christlichen Gotteshauses schuf, hätte der Orient mit seinen Kräften nicht vollzogen. In ihr lebt der Impuls des abendländischen Geistes und der Genius der Griechen. Dagegen spricht nur scheinbar, daß dieser abendländische Geist zur selben Zeit im Plastischen erlahmte. Es kam vielmehr der architektonischen Energie zugute, daß die plastische zurücktrat. Die frühromanische Kunst zeigt einen analogen Vorgang. Daß es aber die religiöse Begeisterung des Christentums war, die so nochmals die Kräfte des hellenischen Genius belebte und zugleich die des christlichen Orients weckte und mit jenen verband, das ist nicht das geringste Zeugnis für die Kraft dieses christlichen Geistes selbst in jenen Tagen.

Mosaikbild des heiligen Ambrosius
in der Kapelle des heiligen Viktor in S. Ambrogio zu Mailand
Erste Hälfte des 5. Jahrhunderts

VII. DIE AUSSCHMÜCKUNG DER ALTCHRISTLICHEN KIRCHE. DIE ALTORIENTALISCHE FLÄCHENKUNST IM BUNDE MIT DER HELLENISCHEN SCHÖNHEITSTRADITION UND DEM SYRISCHEN AUSDRUCKSWILLEN

Ohne seinen Schmuck ist das altchristliche Gotteshaus nicht zu verstehen. Der antike Mensch liebte, wie noch heute der Sohn des Südens, die kalte Schönheit nicht. Selbst die griechischen Tempel und Statuen, so vollkommen auch auf uns ihre reinen Formen an sich wirken, erhielten für den Blick des Griechen erst durch die Bemalung ihre volle Schönheit. Dieses Schmuckbedürfnis ließ aber in der spätantiken Zeit nicht nach, sondern nahm gerade damals zu, indem es zugleich bereitwillig nach dem neuen Reichtume an Farben und Formen griff, der ihm durch die immer innigere Durchdringung des Hellenismus mit der orientalischen Kultur vermittelt wurde. Als die konstantinische Kirchenbefreiung die zahlreichen neuen Bauaufgaben stellte, rief sie damit zugleich auch alle schmückenden Künste in den Dienst der Kirche. Und doch war es im Grunde ein höchst merkwürdiges Schauspiel: eine große geistige Macht, die in der ersten Kraft der Jugend stand, versammelte um sich die Künste einer zerfallenden Kulturwelt. Wieder müssen wir auf dieses Phänomen zurückkommen, denn in seiner ganzen Bedeutung zeigt es sich erst hier! Wenn auch das kaiserliche Zepter noch gebot von den Säulen des Herkules und dem Piktenwall bis zum Quellgebiete des Euphrat und zu den nubischen Bergen, so vermochte es doch nicht, auf die Dauer die Volksverschiedenheiten dieses weiten Gebietes auszugleichen, noch auch die Einflüsse des persischen Nachbargebietes abzuhalten, an dem seine politische Macht ihre Grenze gefunden hatte. Lange genug hatte die blendende Herrlichkeit hellenischer Kultur die alten Kulturen im Osten und Süden des Mittelmeeres überstrahlt. Von lateinischer Macht geschützt, hatte sie auch jene geistige Einheit der Mittelmeerländer begründet, die dem jungen Christentume zugute gekommen war. Rom selbst hatte sich bemüht, griechisch zu empfinden und zu reden. Aber das Volkstum der breiten Masse, stärker auf die Dauer als die Kultur der Küstenstriche und ihrer Städte, hatte sich langsam erhoben. Jene wunderbare einheitliche Kunstanschauung, die das einzig begabte Volk der Griechen ausgebildet hatte, offenbarte sich schließlich doch als das, was sie war, eben als das Produkt eines bestimmten Volkes. Den andern Völkern war diese plastische Kraft, vor allem in der Menschendarstellung, war dieser Sinn für Maß und Harmonie, war endlich die Gabe, alle Jenseits-Gedanken und -Sehnsüchte in einer holden, irdischen Erscheinung zu verbergen, als gäbe es nur ein Diesseits, in dem die Götter selbst wohnten, nicht verliehen. Näher den primitiven Anfängen der Kunst, aus denen sie nicht so sehr herausgewachsen waren, liebten sie die Fläche und die Linie. Stärker erfüllt von der Empfindung des unergründlichen Geheimnisses der Welt, beharrten sie beim hieratisch Strengen, bei dem Stile der Symmetrie, der gleichmäßig aufgebauten Komposition und der dekorativen Linie. Sie liebten auch den erzählenden Realismus. Von Volk zu Volk prägten sich freilich diese Eigentümlichkeiten anders aus. In Ägypten hatte die hellenistische Kunst der Weiterentwicklung der wundervoll strengen altägyptischen Kunst ein Ende bereitet; aber die Urtriebe, die einst in dieser künstlerisch geläutert worden, blieben im ägyptischen Volke lebendig. Alexandrien verdankte es seiner glücklichen Lage, dem Reichtume seines Hinterlandes, dem Zusammenströmen geistig und handwerklich befähigter Menschen aus den verschiedensten Ländern, daß es in der Entfaltung aller Triebe der hellenistischen Kunst eine hohe Blüte erreichte. Und dennoch, selbst dieses Alexandrien konnte der Eigenart des ägyptischen

Volkstums auf die Dauer nicht widerstehen. So trat in Ägypten eine flächige, oft rohe, aber stets stark charakterisierende Kunst, die koptische, allmählich das verkümmernde hellenistische Erbe an. Ähnlich war es in Syrien. Auch hier hatte eine Hauptstadt, Antiochien, dank ihrer günstigen Lage seit Jahrhunderten hellenistische Kultur, Bildung und Kunst aufgenommen und selbst in das Innere des Landes weiterverbreitet. Noch heute zeugen die Ruinen der römischen Bauten von der Westküste bis an die mesopotamische Grenze davon, wie eng Syrien mit dem hellenistisch-römischen Kulturgebiete verwachsen war. Aber selbst in Antiochien blieb der Syrer ein Syrer. Scharfsichtig, realistisch im Denken, auch im theologischen, aber nicht im Besitze der plastischen griechischen Phantasie, liebte der Syrer die hartgezeichneten, geometrisch ornamentalen Muster, und wo er versuchte, auf hellenischen Wegen zu wandeln, die erzählende, ausdrucksvolle, die ergreifende, aber nicht die schöne Darstellung. Er liebte auch nicht jenen formvollendeten, aus der Theorie der Normalschönheit geborenen Typus der hellenischen Menschendarstellung, sondern den Menschen seiner Rasse, untersetzt, breit, das Haupt mit dunklem Haare umgeben, mit dunklen, scharfen Augen. Ihm gefiel er so, mochte er auch ein Griechenauge beleidigen.

Eine wunderbare Kunst der farbigen Ornamentik hatte sich in Persien gebildet. Uralte Techniken, die Weberei und die Kunst der farbigen Tonplatten, mit denen er die Lehmbauten verkleidete, Künste, die er aus dem mesopotamischen Tieflande empfangen, hatten im Perser den Geschmack für das flächig Farbige und das Symmetrische entwickelt. Für den Bewohner des römischen Reiches, der nicht aus eignem Blute ein Grieche war, hatte diese Kunst allen Reiz des Neuen und des Feinen, wie für uns die Japans und Chinas. Längst hatte Griechenland, wo die hellenische Kunst aus dem Einklange staatlichen, religiösen und sozialen Lebens geboren worden war, seine Rolle ausgespielt. Wie wäre es möglich gewesen, daß seine Kunst, eine Kunst der strengsten Zucht und Kräftesammlung, bei anderen Rassen sich auf ihrer eignen Linie weiter entwickelt hätte! So begann die Stilmischung und die Auflösung des alten Ideals. Statt der plastisch klaren Einzelgestalt oder wohlkomponierten Gruppe plastisch unvollkommene, aber auf Licht und Schatten gestellte Figurenanhäufungen; statt der Konzentration der Gruppe in einem Höhepunkte das erzählende Nebeneinander; statt der alles bindenden Harmonie die scharfe, harte Charakteristik; statt der veredelten Natur das Ornament, dieses selbst teils geometrisierend, teils ein Spiel von Farben. Diese Farben wieder an Stelle des Wohlklangs einiger wenigen, klaren und deutlich verschiedenen Töne eine geheimnisvolle Symphonie von dunklem Blau und Rot mit Gold und Silber.

Mit den Kunstmitteln dieser Welt, in der Altes versank und Neues emporstieg, mußte jetzt das Christentum den ersten Versuch im großen machen, seine Gotteshäuser zu schmücken. Während die ererbte griechische Formkraft erlahmte, mußte es doch versuchen, seine Ideen sichtbar zu gestalten. Hinter ihm stand die kaiserliche Freigebigkeit, ja der kaiserliche Stolz, der das Höchste an Kunst geschaffen wissen wollte. Die großen Basiliken sollten neue Weltwunder werden, sollten alles überstrahlen, was bestand, und alle Geister überwältigen. Und die Menge, die in diese Kirchen einzog, war zum Teil suggestibel, von der neuen großen Macht hingerissen, zum Teil auch wahrhaft glühend in der Seele. Noch waren keine drei Jahrhunderte vergangen, daß

auf ihrem Boden die Apostel leibhaftig gewandelt waren, ja der menschgewordene Sohn Gottes selbst geweilt hatte. Nur Heilige und Blutzeugen kannte die Geschichte ihrer Kirche. Wie ein neues Wunder auf Tabor oder wie eine neue Auferstehung, so wirkte die Befreiung der Kirche und die kaiserliche Hinwendung zum Christentume nach den blutigen kaiserlichen Verfolgungen. Wenn in der großen Kirchenanlage in Jerusalem, die den Ort der Kreuzigung und des Grabes Christi verband, die Leidensgeschichte des Herrn vorgelesen wurde, dann schluchzte das ganze Volk in Erschütterung. So berichtet uns die Pilgerin Aetheria gegen Ende des vierten Jahrhunderts. Wohin man kam, mochte es in Rom, Karthago, Alexandrien, Antiochien oder in den kleinen Städten sein, überall waren die Gräber der Märtyrer kaum geschlossen, und das Volk wallfahrtete zu ihnen, statt wie seine Väter zu den Heiligtümern der Stadtgottheiten und Heroen.

So trafen die stärksten geistigen Antriebe mit einer sich neu bildenden Formenwelt zusammen. Nicht mehr wehrte ein fester Schönheitskanon der Wiedergabe von Schmerz und Leiden. Wichtiger als die anmutige Körperhaltung wurde das Auge des Dargestellten. Was schon in der frühesten Katakombenkunst hervorgetreten war, die Neigung zur Frontalität der Figuren und die Vorliebe für Symmetrie und rhythmische Reihung, das entsprach jetzt dem Kunstideale der Zeit und konnte sich daher einen viel vollkommeneren, monumentaleren Ausdruck schaffen als ehedem. Der neue Stil der Ornamentik, naturferner als der rein hellenistische, hatte eben deshalb auch stärker den Charakter des Unirdischen, des Geistigen. Durch seine Flächentendenz endlich eignete er sich besonders zum dienenden Schmucke der Architektur. Daher konnte die Kunst in allem, wo diese neuen positiven Werte in Betracht kamen, das Größte leisten. In dem aber, wo sie schwach war, bewahrte die hellenische Tradition sie noch lange vor Ausschweifungen. Denn diese hatte immer noch so viel Kraft, um von ihrem alten Reichtume jenen wunderbaren Sinn für schönes Maß, für klare Ordnung und edle Harmonie der christlichen Kunst mitzuteilen. Es war dasselbe Dankesgeschenk, das die sterbende Antike auch in der Liturgie dem jungen Christentume gegeben hat, dafür, daß es bereit gewesen war, ihre besten Güter in seine schützende Hand zu nehmen und so der Welt zu erhalten.

Den vollkommensten Ausdruck fand das neue christliche Kunstideal, das so Gestalt gewann, in den Mosaiken. Es handelt sich jetzt nicht mehr um das Mosaik mit weißem Grunde, auf dem naturalistisch behandelte Zweige und Blumen verstreut sind, wie es noch die Wölbung des Umganges von S. Costanza in Rom zeigt. Man liebt jetzt das dunkelglühende Mosaik, in dem Rot und Blau und Gold den Grundakkord einer neuen Harmonie angeben. Die Technik verfeinert sich aufs höchste, um gerade die neuerstrebten Wirkungen hervorzubringen, wie sie ehedem mit dem Pinsel der Maler um den Preis in der Naturtreue gewetteifert hatte. Mit allen Materialien arbeitet der Mosaizist, dem hellleuchtenden Glasflusse, dem stumpferen Marmor, dem Gold- und Silberglase in verschiedenen Schattierungen, selbst mit Perlmutterstückchen und geschliffenem Porphyr. Nicht mehr ist es sein Stolz, eine glatte Fläche hervorzubringen; sondern mit Absicht setzt er seine Steinchen ungleichmäßig, damit sie in immer neuen Reizen das Licht schimmernd widerspiegeln (Abb. 94—97 u. 116). Die Gestalten werden flächig und die Konturen

stark und kräftig. Aber das erhöht die Fernwirkung, so wie die einfach strenge Haltung der Figuren den Eindruck der Feierlichkeit vermehrt. Das große dunkle Auge aber der ernsten Gestalten blickt dem Beschauer tief in die Seele (Abb. 92—97 u. 114—116).

So entstanden jene Werke, die jedem unvergeßlich sind, der sie einmal gesehen hat. Keine überreiche Bewegung, keine allzu feine Modellierung beeinträchtigt die Wirkung im großen Raume. Man kann den Übergang von der hellenistischen Art zu der orientalisch beeinflußten, spätantiken noch gut an den erhaltenen Werken verfolgen. Das älteste Apsidalmosaik ist das von S. Pudenziana in Rom aus der Zeit des Papstes Siricius (384—399). Dort thront in der Konchawölbung Christus, von seinen Aposteln umgeben (Abb. 82). Hinter ihm ist das himmlische Jerusalem, angedeutet durch das Bild der irdischen Stadt. In ihrer Mitte erhebt sich das mächtige, mit Edelsteinen geschmückte Kreuz, wie es die Pilger zwischen der Grabeskirche und der Basilika auf den Kreuzigungsfelsen stehen sahen. Die beiden heiligen Frauen der apostolischen Zeit, deren Andenken das Gotteshaus festhält, Pudentiana und Praxedis, erheben dankbar den Kranz ihrer himmlischen Glorie. Die spätere Form vertritt in Rom am besten das Mosaik der Apsis von S. Cosma e Damiano (Abb. 114). Groß und erhaben erscheint Christus vor dem dunkelblauen Himmel auf Wolken, die von dem Scheine der Morgensonne rot erglühen. Petrus und Paulus geleiten die Heiligen Cosmas und Damianus zu ihm hin. Hinter ihnen erblickt man den heiligen Theodor und Papst Felix IV. (526—530), unter dem die Kirche erbaut wurde. Still stehen, als Symbole des himmlischen Friedens, große Palmen zur Rechten und zur Linken der ganzen Szene. Christus, der oben, gleichsam im Himmel, erschaut wird, ist tiefer in symbolischer Verhüllung nochmals dargestellt, als Lamm auf einem Berge, von dem die vier Paradiesesflüsse niederströmen. Von rechts und links nahen sich je sechs Lämmer aus den Städten Jerusalem und Bethlehem, als Vertreter der aus dem Judentume und Heidentume zusammengeführten Kirche.

Wunderbar wußte diese Kunst selbst dem Idyll eine neue Monumentalität zu verleihen. Das Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna besitzt die schönste aller Darstellungen des Guten Hirten (Abb. 84). Der Gute Hirt, eine Gestalt, in der sich Jugendfrische und ernste Würde paaren, sitzt zwischen seinen Schafen. Sein Hirtenstab ist zum Kreuze geworden. Die Schafe sind in einer Weise um ihn gruppiert, daß die leichte Symmetrie den sakralen Charakter verstärkt. Der himmlische Friede, der über der Szene liegt, leuchtet aus den hellen Farben, und das um so mehr, als die Wände der Kapelle, ihre Tonnengewölbe und die Mittelkuppel von einem dunklen Blau beherrscht werden, das prachtvolle goldene und silberne Ranken leuchtend durchziehen. Von der Mitte der Kuppel aber strahlt in hellem Glanze das goldene Kreuz auf diesem blauen Grunde. Dieses Mausoleum (Abb. 85) und das alte Baptisterium S. Giovanni in Fonte in Ravenna (Abb. 87), sind die einzigen altchristlichen Kirchen, die ihren gesamten Mosaikschmuck gerettet haben. Wie schmerzlich empfinden wir den Untergang des Apsidalmosaiks in der sonst noch so unversehrten Kirche S. Apollinare nuovo, die sich einst der mächtige Ostgotenkönig Theoderich als seine Palastkirche erbaute. Große, ernste Heiligengestalten stehen dort zwischen den Fenstern des Mittelschiffes, über denen, klein im Verhältnis zur Kirche, aber in ihrer Komposition doch von monumentaler Größe, sich Szenen

des Neuen Testamentes befinden (Abb. 89, 92). Während dieser Teil des Wandschmuckes noch der Zeit des arianischen Erbauers der Kirche entstammt, ziert den unteren Teil der Wände ein großartiges Werk aus der Zeit gleich nach dem Sturze der Ostgoten. Die feierlichste Prozession, die man sich vorstellen kann, bewegt sich dort dem Chorraume zu. Auf der einen Seite zweiundzwanzig heilige Frauen und Jungfrauen, kostbar gekleidet, in goldenem Nimbus. Ehrfürchtig trägt eine jede ihre Krone in den Händen, die sie mit den Falten ihres Mantels bedeckt. An ihrer Spitze sieht man die drei Weisen, ihr Knie vor dem Kinde auf dem Schoße Mariens beugend. Maria thront wie eine Königin, von stabtragenden Engeln wie von einer kaiserlichen Leibwache umgeben. Gegenüber stehen in ähnlicher Haltung sechsundzwanzig männliche Heilige, die sich auf den thronenden Christus zu bewegen. Daß sie in Bewegung gedacht sind, zeigt die Stellung der Füße. Dennoch stehen sie zu dem Beschauer frontal und wenden ihm das Gesicht zu. Palmen zwischen ihnen vermehren die feierliche Hoheit und sagen uns, daß wir uns die Szene im Himmel zu denken haben, obschon die beiden Prozessionen aus Ravenna und seiner Hafenstadt Classis ausziehen. Das ist eben das Einzigartige an diesen Werken, daß sie uns unmittelbar in eine höhere Sphäre, in eine jenseitige Welt versetzen. Wenn aber heute noch dieser Eindruck so stark ist, wie war er erst einst, als noch die gesamte Ausstattung dieser Kirchen einheitlich zusammenwirkte, als die Pracht der Decke und des Fußbodens sich mit jener der Wände verband, als von Säule zu Säule die kostbaren Vorhänge sich schwangen und Lichterkronen in den Bögen der Säulenstellungen hingen. Denn all das Leuchten der Mosaiken, die strahlende Marmorbekleidung der Wände in allen auserlesenen Farben, wie sie nur der feingebildete Geschmack des antiken Menschen zu finden wußte, all die vergoldeten Gitter und Kapitäle, die Vorhänge und Leuchter, auch diese oft genug in Gold oder Silber, all das gab dem begrenzten Raume den Schimmer der Unendlichkeit. Was in den gotischen Kathedralen das farbige Fenster ist, Begrenzung und Öffnung aller Grenzen zugleich, farbige Wand und Ausblick in die Unendlichkeit, das war der goldige und farbige Glanz, der die Wände durchschimmerte, von der Koncha der Apsis und den Gewölben niederstrahlte, aus zahlreichen Lampen sich immer wieder belebte und in den Nebenräumen geheimnisvoll sich verlor.

Wir sagten schon, daß nicht nur das Gebäude diesen eigenartigen Schmuckcharakter trug. Auch alle einzelnen Teile hatten ihn an sich. Das Kapitäl der Säulen, ehedem mit den fleischigen Blättern des Akanthus geziert, bedeckt sich mit neuen Formen. Die Akanthusblätter selbst werden flach und zackig, ihre Tiefen werden scharf mit dem Bohrer herausgeholt. Dann macht dieser kaum mehr erkennbare Akanthus ganz anderen Gebilden Platz, Ranken und Streifen von Geflecht, so daß das Kapitäl wie ein Korb aussieht, zu dem freilich die stilisierten Blätter in der Mitte des Flechtwerks seltsam passen. Vergoldung und Bemalung beleben die plastische Verzierung (Abb. 113). Nicht minder erhalten die Wände der Chorschranken und der Ambonen, die Bögen der Ziborien und oft die Vorderflächen der Altäre einen flächigen Schmuck, bei dem Ranken und Flechtwerk Hauptelemente sind (Abb. 57, 83).

Auch hier wurde das Spiel von Licht und Schatten, in dem der Reiz dieser Muster besteht, durch Vergoldung und Bemalung noch weiter gesteigert. In der Hagia Sophia ließ Justinian, wie Paulus Silentiarius uns sagt, ganze Säulen mit Edelmetall überziehen:

»Und so weit sich im Ost die Nische des göttlichen Tempels / Als ein gesonderter Raum für das heilige Opfer erstrecket / Dienen nicht Elfenbein, nicht Erz, nicht geschnittene Steine / Sondern Silbermetall allein zum köstlichen Schmucke.«

Der Altar selbst, ursprünglich ein kleiner versetzbarer Tisch, groß genug, die eucharistischen Elemente zu tragen, dann ein fester steinerner Tisch auf einer Mittelstütze oder vier Eckstützen, wird jetzt mit kostbaren gestickten Tüchern (Abb. 117) behangen, oder er erhält durchbrochene Seitenwände aus Marmor, wenn er nicht selbst aus edlem Metalle gemacht ist. Leider ist uns keiner dieser gold- oder silberüberzogenen Altäre erhalten geblieben, so daß wir uns von der Art ihrer künstlerischen Behandlung aus der Anschauung kein Bild machen können. Die Quellen aber melden von verschwenderischer Pracht. So besingt Paulus Silentiarius den Altar der Hagia Sophia:

»Auch den heiligen Tisch unterstützen goldene Säulen. / Selber steht er von Gold auf goldener Basis und schimmert / In der Steine Glanz, der köstlichen, welche ihn zieren«.

Vor dem Altare grenzte eine Säulenstellung mit aufliegenden Balken den heiligen Bezirk ab. Auch sie war in den großen Prachtkirchen reich geschmückt und trug oft noch dazu kostbare Weihegeschenke. Über dem Altare erhob sich manchmal das Ziborium, wieder eine Stätte, an der Bildhauer und Goldschmiede ihre Triumphe feierten. Kerzen auf dem Altare kannte das Altertum im allgemeinen nicht, da es den Altar für zu heilig hielt, irgend etwas anderes zu tragen als den Leib und das Blut des Herrn. Dafür hingen Lampen zwischen den Säulen vor dem Altare und brannten in den großen Kronleuchtern, die vom Ziborium selbst herabhingen (Abb. 83, 138 u. 176).

Vorhänge, oft aus Seide, schlossen den Altarraum ab und trennten manchmal auch das Mittelschiff von den Seitenschiffen (vgl. Abb. 93, 176). Sehr häufig waren sie mit figürlichen Darstellungen geziert. Den Bildern der Altarvorhänge der Hagia Sophia widmet Paulus Silentiarius eine begeisterte Beschreibung. Selbst in bescheidenen Landkirchen gab es mehrere Ausstattungen von solchen Vorhängen, für die gewöhnlichen und für die Feiertage.

Aus dem Grunde der Apsis leuchtete von seiner erhöhten Stelle her der Bischofsthron, in Stein (Abb. 83), oder aus Holz und dann mit Elfenbein oder edlem Metalle überzogen. Der Dom von Ravenna bewahrt noch heute die Kathedra des Bischofs Maximian, der die Kirche von Ravenna von 546 bis 556 leitete (Abb. 145). Man merkt den elfenbeinernen Reliefplatten, die den Holzkern bedecken, an, daß das plastische Stilgefühl der Zeit unsicher ist. In den einen wirkt noch die hellenistische Tradition nach, in den andern täuscht ein derber syrischer Realismus nicht über den Verfall des plastischen Vermögens hinweg; aber die Ausdruckskraft erfährt eine ungeheure Steigerung (Abb. 148). Der dekorativ ornamentale Charakter der Zeit teilt sich allen Platten mit und kommt am glänzendsten in den unteren großen Platten der Vorderseite zum Ausdruck (Abb. 150).

Sehr kostbar und reich geschmückt waren oft auch die beweglichen Gegenstände, deren der Kultus bedurfte, vom Räuchergefäße bis zum Kelche und zum Gefäße für Öl oder Wein. Wenn der feierliche Zug der Zelebranten in die Kirche kam, wie es z. B. in Rom beim Stationsgottesdienste geschah, den der Papst oder sein Stellvertreter in bestimmten Kirchen an gewissen Tagen hielt, oder wenn der Zug von der Prothesis zum Altare durch die Kirche seinen Weg nahm, dann konnte das Volk die

kostbaren Geräte bewundern, welche die Kleriker trugen. Die Zahl der Kelche, die man nötig hatte, war damals viel größer als heute, wegen der Kommunion unter beiden Gestalten. Zum Priesterkelche kamen die großen Speisekelche für die Gläubigen (Abb. 137, 138). Ebenso war es mit den Patenen (Abb. 138). Endlich gab es Gefäße zur Aufnahme des von den Leuten geopferten Öles und Weines (Abb. 139) und große Mischgefäße. Daß man sie früh aus edlem Metalle herstellte, spiegelt sich in den Märtyrer-Ueberlieferungen wider. Nicht nur der hl. Laurentius wurde das Opfer der heidnischen Habgier nach den goldenen und silbernen hl. Gefäßen der Christen. Was uns an Angaben über Zahl und Gewicht der Kelche, besonders im Liber pontificalis, mitgeteilt wird, ist ganz erstaunlich.

Auch das Räuchergefäß in der Vielgestaltigkeit der Formen, die der heidnische Gottesdienst entwickelt hatte, fand Zulassung in den christlichen Kirchen. Man hatte stehende Becken und an Ständern hängende oder freigetragene Becken. Was sich erhalten hat, vor allem in Ägypten, ist meistens aus Bronze. Aber ehedem waren goldene und silberne Räuchergefäße nicht selten (Abb. 140).

Den Zauber der altchristlichen Kirche erhöhte die künstlische Beleuchtung. Die Freude am Spiele der Lichter im dunklen Raume, an Illumination und Feuerwerk, die noch heute dem Fremden aus dem Norden bei den südlichen Völkern auffällt, ist ein antikes Erbe. Wenn Konstantin nach dem Berichte des Eusebius in der Osternacht die ganze Stadt illuminieren ließ, so übertrug er nur einen heidnischen Gebrauch in das Christliche. Denn öffentliche Illuminationen im größten Stile kannten die antiken Städte. Die kleinen billigen Tonlämpchen mit ihren zitternden Lichtlein, an Gestellen von verschiedenen Formen befestigt, waren gerade deshalb ein unentbehrlicher Massenartikel und haben sich daher in solchen Mengen im antiken Schutt gefunden. Aber auch andere Formen und Materialien sind im Gebrauche gewesen, Bronzelampen (Abb. 184) und selbst solche aus edlem Metalle, vor allem spitze Gläser, die man in Lichtständer einsetzte. Mit solchen kleinen Lichtern wurde vorzugsweise auch die Beleuchtung der Kirche bewirkt. Befestigt an hängenden Kronleuchtern, radförmigen und kreuzförmigen, oder an Ständern von mancherlei Gestalt, brannten diese kleinen Lichter in großer Zahl in der Nähe des Altars, über den Gebeinen der Heiligen und im Schiffe der Kirche. Man staunt, wenn man im Liber pontificalis liest, welche Mengen von kostbaren Lampenträgern Kaiser und Päpste den Kirchen geschenkt haben. Der lateranensischen Basilika schenkte z. B. Konstantin einhundertvierundsiebzig Leuchter mit über achttausend Lampen. Darunter war ein Kronleuchter von Gold, einhundertzwanzig Pfund schwer, mit fünfzig Lampen, der in der Mitte des Ziboriums über dem Altare hing. Vier goldene Lichterkronen mit je zwanzig Lampen hingen in den vier Bögen des Ziboriums. Ein großer goldener Kronleuchter mit achtzig Lampen war vor ihm aufgehängt. Über hundert silberne Kronleuchter und fünfzig Lichterständer, zusammen nicht weniger als dreitausendsiebenhundert Pfund Silber, erleuchteten das Mittelschiff und die Seitenschiffe der Basilika. Drei silberne Ölbehälter, je dreihundert Pfund schwer und zehn Maß fassend, hielten das Öl bereit, um diese Menge von Lampen zu speisen. Nicht anders war es in den übrigen großen Heiligtümern und entsprechend in den kleineren. Es ist gewiß keine Übertreibung, was Paulus Silentiarius von der Sophienkirche sagt:

». . . Die Abendbeleuchtung zu schildern /
Reichet der Rede Wort nicht aus. Fast könnte

man sagen, / Daß in dem heiligen Haus ein nächtlicher Phaeton leuchte. / . . . von Erz die Ketten in vielfacher Windung / Schwebend, vom Rande herab gelassen, nebeneinander . . / An die Ketten gefügt sind leuchtende silberne Scheiben / Hangend wie Kronen umher, in der weiten Mitte des Schiffes, / Und vom Rande herab sich senkend des hohen Gesimses / Schweben sie hoch im Kreis ob den Häupten der sterblichen Menschen. / Vom kunstfertigen Mann sind sie ganz mit dem Eisen durchbohret, / Daß sie Zapfen aus Glas, dem im Feuer erzeugten, gebildet, / Aufzunehmen geschickt sind, und also über den Menschen / Schwebet des Lichtes Gefäß. Doch nicht in den Scheiben / Brennt allein das Licht, das erhellende, denn in dem Kreise / Siehst du vom großen Kreuz ein vieldurchlöchertes Abbild, / Welches, der Scheibe nach, auf seinem durchbohreten Rücken / Trägt die Gefäße des Lichts. So bildet ein herrlicher Chor sich / Leuchtender Flammen umher . . . Im engeren Kreise der Mitte / Siehst du die zweite Kron', im Ringe Strahlen verbreitend . . . / Nahe dem Seitenschiff sind hier und dort an den Säulen / Leuchter mit einem Licht, von einander gesondert, befestigt / Nach der Reihe, soweit in die Länge der Tempel / Sich erstreckt, und gestellt ist unter jeden die Schale, / Silbern . . . und das Ölgefäß ist ihnen gesetzt in die Mitte . . . / Dann auch Schiffe gewahrst du, silbern, sie tragen als Ware / Die lichtbringende Last . . . auf der Luft erleuchteten Pfaden . . . / Aber tief im Grunde erblickest du zierliche Ständer . . . / Noch viel tausend sonst an Ketten hängender Lampen / Schließt der Tempel des Herrn in sich, von Zaubern erfüllet, . . . die Nächte erglänzen / Lachend selbst wie der Tag, und glühen im rosigen Lichte.«

Das alles war aber nicht die kalte Helligkeit der scharfen elektrischen Lichter und Scheinwerfer, die unserem abgestumpften Auge fast noch nicht grell genug ist, auch nicht die tote Stumpfheit der elektrischen Birne in der ewigen Lampe, an die sogar der rohe Geschmack der Gegenwart sich zu gewöhnen beginnt, sondern der Schimmer kleiner zitternder Flammen, die ihren demütigen Strahl bis zu dem schimmernden Gewölbe hinaufschickten als ein Symbol erschauernder Anbetung der göttlichen Majestät.

Glanz und Pracht war nicht auf das Innere der Kirche beschränkt. Von Türen in kostbarster Arbeit, in Gold, Silber oder Elfenbein, erzählen die Quellen. Ein Bronzeportal der Hagia Sophia ist aus der Zeit ihrer Entstehung erhalten geblieben. Prachtvolle holzgeschnitzte Portale besitzen noch die Kirchen S. Sabina in Rom (Abb. 126), S. Ambrogio in Mailand (Abb. 125) und die des Katharinenklosters auf dem Sinai. Eine Fülle von neutestamentlichen und alttestamentlichen Szenen schmückt die Felder der Türe von S. Sabina. Die von S. Ambrogio ist mit Szenen aus dem Leben Davids geziert. Die Unsicherheit im Stilgefühle, die uns an der Kathedra des Maximian begegnete, finden wir auch an den Reliefs von S. Sabina. Die syrische und die hellenistische Welt ringen auch hier miteinander.

Draußen vor der Kirche endlich verkündeten die Hallen des Atriums mit ihren kostbaren Marmorsäulen die Hoheit des Herrn, dem der Tempel erbaut war. Der Brunnen aber in seiner Mitte, oft mit einer Bekrönung aus vergoldeter Bronze, mahnte alle, erst Füße und Hände vom Staube des Alltags zu reinigen, wie Moses seine staubbedeckten Schuhe hatte ablegen müssen, als er an dem heiligen Orte stand (Textabb. 6).

Nur an einer Art von Schmuck ist die altchristliche Kirche arm gewesen: an Statuen. Es scheint, daß die scharfe Ablehnung der frei-

plastischen Bilder, die in den ersten Jahrhunderten dem Heidentume gegenüber notwendig war, auch in der nachkonstantinischen Zeit weitergewirkt hat. Eigentlich müssen wir uns wundern, daß es so war. Denn an Liebe und Wertschätzung der heidnischen Meisterwerke der Skulptur hat es bei Konstantin und seinen Nachfolgern nicht gefehlt. Konstantinopel war ein wahres Museum der kostbarsten Bildsäulen des Altertums, die aus den verschiedensten Gegenden dorthin zusammengebracht wurden. Konstantin ließ auch, wie uns Eusebius berichtet, eine Figur des Guten Hirten aufstellen und eine Daniels zwischen den beiden Löwen. Die verhältnismäßig große Anzahl noch heute erhaltener Statuetten des Guten Hirten weist darauf hin, daß diese im vierten und fünften Jahrhunderte nicht selten gewesen sein können. Wir wissen auch von einer ehernen Christus-Statue über dem Tore des kaiserlichen Palastes, jener Statue, die beim Ausbruche des Bilderstreites im Jahre 726 als erstes Opfer fiel. Dennoch kann die Freiplastik in den Kirchen des Ostens keine bedeutende Rolle gespielt haben. Sonst wäre der Bilderstreit mehr um sie als um die Gemälde gegangen, und sicherlich hätten die Statuen nach dem Bilderstreite ebenso ihre Auferstehung gefeiert, wie die Gemälde. Es scheint, daß man die Statue nur insoweit gepflegt hat, als sie das Gedächtnis der Menschen festhielt. Denn von den byzantinischen Kaisern und Angehörigen ihrer Häuser sind Standbilder in großer Zahl gefertigt worden; die Köpfe zeichnen sich durch scharfe und charakteristische Züge aus. Aber für die religiösen Darstellungen hielt man sich, wenige Ausnahmen abgerechnet, an gemalte und musivische Bilder oder an die Reliefplastik in Stein, Elfenbein oder edlem Metalle. Solche Reliefs scheinen auch die großen, silbernen Bilder Christi und der Apostel gewesen zu sein, die Justinian über den Schranken des Altarraumes der Hagia Sophia anbringen ließ. Im Abendlande aber sind es nur zwei freiplastische Darstellungen, die bis an die Zeit des alten Christentums hinaufragen, das Kruzifix und das Bild Mariens.

Der Verzicht auf Freiplastik in der so hoch entwickelten kirchlichen Kunst des Ostens ist um so bemerkenswerter, als ihn kein kirchliches Verbot herbeigeführt und auch die bewußte Pflege der hellenischen Tradition in der byzantinischen Kunst ihn nicht rückgängig gemacht hat. Er entsprang eben einer inneren Notwendigkeit und offenbart so einen tieferen Zusammenhang der stilistischen und religiösen Triebkräfte in der altchristlichen Kunstentwicklung. Worin bestand er?

Daß die vom persischen Osten her vordringende flächige Stiltendenz mit der ererbten hellenischen, plastischen in Widerstreit geriet, haben uns die Sarkophage schon gezeigt. Wie die beiden Welten auf dem Boden, auf dem sie in voller Stärke zuerst aufeinander treffen mußten, in Kleinasien, fast unvermittelt nebeneinander stehen, sieht man an den lydischen Plastiken des bisher weniger glücklich sogenannten Sidamara-Typus, von denen eines der hervorragendsten Beispiele das Sarkophag-Fragment des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums ist (Abb. 56) und frühestens dem vierten Jahrhunderte angehört. Den römischen Versuch eines Ausgleiches haben wir in den Sarkophagen mit den gleichmäßig vor dem dunkeln Hintergrunde aufgereihten Figuren vor Augen und ihrer Modellierung durch die harten Bohrerfurchen (Abb. 63). Das Unbefriedigende dieser Sarkophage liegt, und lag wohl auch schon für den antiken Beschauer darin, daß sie ein anderes Streben nicht recht zur Wirkung bringen, das ebenso stark war wie die dekorative Flächentendenz, nämlich

das Streben nach seelischem Ausdrucke. Dieser Drang nach Ausdruck war, wir sahen es, eine Mitgift der christlichen Kunst vom ersten Tage an, und er war um so stärker, als er der allgemeinen Richtung der spätantiken Kunst entsprach und dann noch besonders durch die Eigenart des christlichen Syrertums verstärkt wurde. Die weichen Gestalten des Guten Hirten (Abb. 41) oder ein lehrender Christus, von der Art der Sitzstatuette des römischen Thermenmuseums, die vor einigen Jahren in der Campagna ausgegraben worden ist, falls sie überhaupt Christus darstellt (Abb. 45), befriedigten diesen Drang nicht. Aber selbst die scharfgeschnittenen Züge eines Standbildes wie des Kaisers Theodosius in Barletta hätten wohl im Halbdunkel der Kirche versagt. In der Malerei aber, vor allem der musivischen, war eine weithin sichtbare Charakteristik eher zu erreichen, und ihre Verbindung mit der flächigen Dekoration ergab sich leicht.

In der gegenseitigen Durchdringung beider Elemente, bei der hier dieses, dort jenes mehr hervortritt, offenbaren sich die örtlichen Unterschiede und die zeitlichen Fortschritte der Entwicklung. Die westlichen Werke des vierten und früheren fünften Jahrhunderts zeigen eine wundervolle Einfügung naturalistischer Grundelemente in ein ornamentales Ganze (Abb. 81, 85). In der Hagia Sophia aber sind die Wände wie ein Perserteppich, bei dem jedes Einzelmuster verschwindet und nur der farbig spielende Flächeneindruck bleibt (Abb. 120). Das Durchdringen des Charakteristischen geht der Umbildnng des Ornamentalen parallel. Das Bild des heiligen Ambrosius in der Kapelle des hl. Viktor an S. Ambrogio ist charakteristisch scharf, aber noch fein (Farbtaf. 4). Das ist der vornehme Römer und vergeistigte Christ von der Wende des vierten Jahrhunderts, dem die schwere Zeit die Sorgenfalten in das asketische Antlitz geprägt hat. Das Bild ist ein ganz eigenartig zartes Seelenporträt, dem aber sicher die Erinnerung an das Aussehen des Heiligen zugrunde liegt. Viel härter sind die Mittel, mit denen der Mosaizist von S. Vitale das nicht weniger lebenswahre Bild des Erzbischofs Maximinian von Ravenna in der Mitte des sechsten Jahrhunderts wiedergibt (Abb. 116).

Schließlich aber war der von den Griechen der antiken Welt eingepflanzte Sinn für Harmonie und die nachwirkende Kraft ihrer klassischen Schöpfungen die Macht, durch die das flächig Ornamentale und das Charakteristische zum Monumentalen verbunden wurde. Es ist ein eigenartiges Schauspiel, zu beobachten, wie das Monumentale aus den verschiedenen Wurzeln hervorwächst. Die edle Darstellung des Guten Hirten z. B. im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna (Abb. 84) geht von einem echt hellenistischen Idyll aus. In dem kürzlich erst entdeckten Fresko des vermutlich gnostischen Hypogäums am Viale Manzoni in Rom aus dem zweiten Jahrhunderte (Abb. 36) steht ihr genaues Vorbild vor uns. Aber welche Steigerung der Monumentalität in dem jüngeren Mosaik! Von anderen berühmten Mosaiken ist gleichfalls erst ganz vor kurzem der künstlerische Ahne entdeckt worden, von den Heiligen-Reihen in S. Apollinare und den Bildern in S. Vitale in Ravenna, die Kaiser Justinian und seine Gemahlin Theodora, je mit ihrem Gefolge, zeigen, wie sie eine Weihegabe bringen. Eine amerikanische Expedition fand i. J. 1921 in den Ruinen der ehemaligen Grenzfestung der Römer Dura, am mittleren Euphrat, das Fresko einer Opferszene aus der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts, deren Teilnehmer in frontaler Haltung nebeneinander stehen und durch ihre ganze Anordnung und künstlerische Auffassung jeden unwillkürlich an die raven-

natischen Bilder erinnern. Die Verstärkung der Charakteristik zusammen mit der edleren Bewegung und kraftvolleren Zeichnung gibt aber zweifellos diesen wieder eine viel höhere Monumentalität (Abb. 90, 92). Aber nicht nur in der Darstellung beruht die Monumentalität der Mosaiken, sondern ebenso auf dem Einklange von Wandgrund und Bild. Gerade der in seinen Farben satte und in seiner Zeichnung doch wieder neutrale Grund, wie ihn die Flächenkunst entwickelte, ist für die monumentalen Bilder die schönste Folie. Von dem schimmernden Grunde der Hagia Sophia, für den wir den Vergleich mit einem Perserteppich wagten, heben sich die Cherube der Wölbung in ihrer ganzen Größe ab (Abb. 118).

Doch es gibt noch ein Element, das an der einheitlich großartigen Wirkung des Kirchenschmuckes seinen Anteil hat, ja das nach unserer Meinung die eigentlich sammelnde und emporreißende Kraft ist, und das doch nur zu gern übersehen wird. Ihm müssen wir den Blick jetzt zuwenden. Es ist der Ideengehalt des altchristlichen Kirchenschmuckes.

VIII. DER IDEENGEHALT DER ALTCHRISTLICHEN KIRCHENBILDER. GEHALT UND GESTALT

Wenn wir versuchen, den Stimmungszauber eines altchristlichen Gotteshauses nachfühlend zu erfassen, so dürfen wir uns nicht der Vorstellung ergeben, sein reicher Schmuck sei nur auf das Gefühl und die Sinne berechnet gewesen. Die christliche Kunst war damals, wie immer in den Zeiten ihres Glanzes, darin dem Glauben verwandt, daß sie zwar die tiefsten Gefühle erregte, aber indem sie, ja weil zugleich sie große Gedanken aussprach. Dadurch blieb die Kunst der Kirche auch in der Zeit ihrer ersten Pracht die Erbin der bescheidenen Kunst der Katakomben.

Wir konnten früher schon bemerken, daß in der Symbolik der ältesten christlichen Zeit keimhaft zwei Elemente der Weiterentwicklung lagen, ein dogmatisches und ein historisches. Denn man stellte die Erlösungsgewißheit ja durch heilsgeschichtliche Begebenheiten dar. Es konnte aber nicht ausbleiben, daß beide Keime sich entwickelten. Wir beobachten den Vorgang schon in der jüngeren Katakombenmalerei und der Sarkophagplastik. Die Szenen vervollständigen sich mit Einzelheiten, und andererseits treten bestimmte dogmatische Grundgedanken, vor allem der Gedanke an die Erlösung durch Christi Tod und Auferstehung hervor. Als die Kunst aufhörte, sich am Grabe zu orientieren, da wuchs das historische Element des symbolischen Bildes zum biblischen Zyklus und das dogmatische zur Darstellung des Triumphes Christi und der Kirche.

Statt der begrenzten Reihe von Rettungstaten Gottes im Alten und im Neuen Bunde, die die zömeteriale Kunst dargestellt hatte, erzählen jetzt die Wände der Kirchen weitläufig die Geschichte der Helden des Alten Bundes und das Leben und Leiden Christi. Daß man sich im einen und im anderen Falle an den kirchlichen Lesestoff der Heiligen Schrift anschloß, ist nur natürlich. Denn das Bild sollte ja das Buch der Unmündigen und des Lesens Unkundigen sein. Deshalb gewann auch besonders die Auswahl der für die Sonntage und für die heiligen Zeiten des Jahres bestimmten Lesungen, die Perikopenordnung, Einfluß auf die Wahl der neutestamentlichen Szenen. Aber das Beherrschende war doch nicht die Lust am Erzählen, sondern der Drang, den Triumph Christi zu verkünden. Christus, der menschgewordene Gottessohn, der Erlöser, der Sieger über den Tod, der Verleiher ewiger Glorie und Allherrscher, der Pantokrator, ist das eigentliche Thema der Kirchenausschmückung. Die triumphale Idee zieht jetzt alles an sich, so wie früher der vertrauensvolle Gedanke an die göttliche Rettungsmacht es getan hatte. Den Triumph Christi und der Kirche, Sieg und Verklärung, verkündet alles. Alle anderen Wahrheiten des Glaubens gehen in diese Idee ein.

In S. Maria Maggiore in Rom, deren altchristliches Apsidalmosaik durch ein mittelalterliches ersetzt worden ist, ließ Sixtus III. (432-442) das Dogma der Gottesmutterschaft Marias, das soeben vom Konzil von Ephesus gegen Nestorius feierlich bekannt worden war, verherrlichen. Die Mitte des Triumphbogens nimmt die sogenannte Hetoimasia ein, ein Thron, der, statt Christi selbst, das Kreuz trägt. Neben ihm stehen die Apostelfürsten Petrus und Paulus. Es ist also die symbolische Verherrlichung Christi des Erlösers, des Herrn und Lehrers der Welt. Von diesem Mittelpunkte aus erhalten die Bilder des Triumphbogens, die Maria in Verbindung mit dem Jugendleben Christi zeigen, von der Verkündigung bis zur Anbetung der Weisen, ihren vollen Sinn. Deshalb fehlen auch hier nicht unten in den Zwickeln die Lämmer, die aus Jerusalem und Bethlehem hervorkommen. Dieser Zyklus des Triumhbogens wurde der älteren Bilderreihe des Langhauses aus dem vierten Jahrhunderte

hinzugefügt, die Taten des Moses, des Gesetzgebers im Alten Bunde, des Vorläufers Christi, und Josues zeigt (Abb. 80 u. 81).

In der Apsis von S. Vitale, dieser schönen Schöpfung der justinianischen Zeit, thront Christus auf der Weltkugel (Abb. 115); aber links und rechts an den Wänden des Chorhauses sehen wir die alttestamentlichen Vorbilder des Erlösers und seines Opfers: das Opfer Abels und Melchisedechs (Abb. 117) und die Opferung Isaaks, und neben und über diesen Bildern die Evangelisten als Verkünder der Erlösungsgeheimnisse, aber auch Moses, der seine Schuhe auszieht, und Isaias. Dieser Triumph ist auch der Sinn des großen Kreuzes, das in der um die Mitte des sechsten Jahrhunderts erbauten Kirche S. Apollinare in Classe bei Ravenna aus der Apsis leuchtet. Über dem Kreuze das uns von früher her bekannte Wort: *IXΘYC*, unter ihm: salus mundi, rechts und links *A* und *Ω*. Eine Aureole umgibt den sternbesäten Grund, von dem das Kreuz sich abhebt. In den Wolken erscheinen Moses und Elias; drei Lämmer deuten Petrus, Johannes und Jakobus an. Das Ganze ist also die Verklärung auf Tabor. Aber Bäume und Blumen versetzen die Szene ins Paradies. Auf dem Paradiesesberge unter dem Kreuze stand ehedem das Lamm, erst später durch den heiligen Apollinaris ersetzt, und je sechs Lämmer nahen ihm von beiden Seiten. Unter der Koncha zwischen den Fenstern sieht man Heilige unter kostbaren Baldachinen. Sie treten zwischen geöffneten Vorhängen hervor, als kämen sie aus dem Allerheiligsten. Der Triumphbogen führt den Gedanken fort. Oben in der Mitte ist Christus, der Pantokrator, zwischen den vier Evangelisten-Symbolen. Von rechts und links naht abermals die Lämmerprozession, diesmal aus den symbolischen Städten Jerusalem und Bethlehem. Wieder zeigen die Wände des Chorhauses die alttestamentlichen Vorbilder des Kreuzes- und Meßopfers, ganz ähnlich den Bildern in S. Vitale.

In der nur wenig älteren Basilika des Euphrasius in Parenzo nimmt zum erstenmal Maria mit dem Kinde die Wölbung der Apsis ein. Das Symbol in der Hauptkirche Mariens in Rom, der Thron, weicht in der istrischen Schwesterkirche der Erscheinung Mariens. Maria ist ja nichts anderes, als der Thron Christi, den sie der Welt hinhält, damit er sie segne (Abb. 83). Um so eher konnte man Maria mit dem Kinde diesen Platz in den Kuppelkirchen lassen. Denn in der Mitte der Kuppelwölbung selbst, die den ganzen Bau beherrscht und das Abbild des Himmelsgewölbes ist, wird jetzt die gegebene Stelle für das Bild Christi, des Pantokrators, gefunden.

Der triumphale Gedanke fördert auch in den Gedenkkirchen der Märtyrer die Darstellung ihres Leidens. Weshalb hätte man vor der Wiedergabe von Tod und Qual zurückschrecken sollen? Denn Tod und Erniedrigung war seit dem Siege des Christentums nichts anderes mehr als Glorie und Triumph.

Selbst in den Taufkapellen, deren leuchtende Pracht ein herrliches Zeugnis von der Tiefe der Auffassung gibt, die jene Zeit der Taufe entgegenbrachte, zeigt der Bilderschmuck diese Verbindung aller Gedanken mit der triumphalen Idee. In S. Giovanni in Fonte in Ravenna nimmt die Taufe Christi das Mittelfeld der Kuppel ein. Der Jordan, nach antiker Art durch einen Flußgott dargestellt, huldigt Christus. Um dieses Mittelfeld sind die zwölf Apostel gestellt, die Christus ihre Kronen darbringen. Die blumige Landschaft, in der sie stehen, zeigt den Himmel an. Unter ihnen an den Wänden wechseln Altäre mit einem aufgeschlagenen Buche und Thronsessel mit einander ab, und noch weiter unten sieht man in Stuckreliefs

sechzehn Propheten (Abb. 87). Besser konnte man die Taufe als das gottgeschenkte Mittel der Erleuchtung und als Pforte zur ewigen Herrlichkeit nicht veranschaulichen. Die Bilder stellen dar, was in prägnanter Kürze die Inschrift über dem Eingange zum Baptisterium von Tebessa in Nordafrika (Textabb. 9) ausdrückt:

»Si quis, ut vivat, quaerit addiscere semper / Hic lavetur aqua et videat caelestia regna.«

»Wer, um das Leben zu finden, begehrt immer zu lernen / Hier wasch' er rein sich im Wasser und schaue die himmlischen Reiche.« Denn, wie es in dem Dystichon aus der Inschrift Sixtus III. (432—440) heißt, das auf dem in unserer Abbildung 86 sichtbaren Marmorbalken der Säulenstellung des lateranensischen Baptisteriums zu lesen ist:

»Fons hic est vitae, qui totum diluit orbem / Sumens de Christi vulnere principium.«

»Hier ist des Lebens Quell, der abwäscht aller Welt Sünden / Aus der Wunde des Herrn nimmt den Anfang sein Lauf.«

Wie sehr sich die nachkonstantinischen Jahrhunderte des geistigen Gehalts ihres Kirchenschmuckes bewußt waren, dafür gibt es außer den Denkmälern selbst sichere Zeugen eben in diesen Inschriften, mit denen man die Kirchen versah. Das Zeitalter war schreibselig, und je geringer die dichterische Kraft war, um so mehr versuchte man sich, so scheint es, in Versen. Kein Wunder, daß die spätantike Dichtung viel Mattes und Schwülstiges hervorgebracht hat. Und doch, die Kraft des christlichen Gedankens erhob die Dichter nicht selten über sich selbst und gab noch einmal in ihrem Munde der Sprache Prägnanz und Würde. Die Inschriften beziehen sich zum Teil nur auf das Gebäude, berichten von seiner Erbauung und Einweihung und rühmen seine Würde als Tempel Gottes. Solche Inschriften sind uns vor allem in den Kirchenruinen des inneren Syriens zahlreich erhalten geblieben. Aber auch in Rom wird wohl kaum ein Besucher von S. Sabina die große Mosaikinschrift aus der Zeit Coelestins I. (422—432) übersehen, die, von den Bildern der Ecclesia und der Synagoge eingefaßt, die ganze Breite der inneren Eingangswand einnimmt und die Verdienste des Stifters der Kirche, des illyrischen Priesters Petrus, preist:

»Pauperibus locuples, sibi pauper, qui bona vitae / Praesentis fugiens, meruit sperare futuram.«

Eine wahre Freude über die Schönheit der Basilika und ihres Schmuckes klingt aus der Inschrift unter dem Koncha-Mosaik des Domes von Parenzo, die dem Erbauer, Bischof Euphrasius (um 540), dankt:

»der des Tempels hohe Hallen, die du im Glanze der Mosaiken strahlen siehst, errichtete und mit großartiger Freigebigkeit das begonnene Werk vollendete und schmückte, es Christus weihte und, frohen Glückes voll, so sein Gelübde erfüllte« (Abb. 83).

Andere Inschriften erklärten die Bilder. Solche sind uns in den Werken mehrerer altchristlicher Schriftsteller überliefert. Selbst ein Ambrosius machte sich eine Freude daraus, diese Versinschriften, tituli, für seine Mailänder Kirche abzufassen. Von seinem Zeitgenossen Prudentius, dem besten lateinischen christlichen Dichter jener Tage, haben wir noch eine ganze Anzahl. So einfach die Bildtitel als kurze Erklärung des Inhaltes auch sein mußten, so fein verstehen es die Dichter, den symbolischen Gehalt des Bildes mit anzudeuten. Der Vers des Ambrosius für das Bild des Traumes des ägyptischen Joseph in dem Zyklus der Langhauswände lautet z. B.:

»Joseph manipulus Christi crux, stellaque Christus, / Quem sol, luna Deum coeli terrae quoque adorant.«

»Josefs Garbe ist Christi Kreuz, wie Christus der Stern auch / Den, als des Himmels und der Erde Gott, anbeten der Mond und die Sonne.«

Den vollen Begriff von der inschriftlichen Begleitung der Bilder gibt uns Paulinus von Nola. Paulinus, der sich seit dem Jahre 394 in Nola in Kampanien bei dem Grabe des von ihm besonders verehrten hl. Felix niedergelassen hatte und dort von 409 bis zu seinem Tode im Jahre 431 Bischof war, hat in seinem Briefwechsel mit dem Schüler und Biographen des hl. Martin von Tours, Sulpicius Severus, diesem die Inschriften seiner eigenen Kirchen mitgeteilt und ihm für die Kirche, die er zu Ehren des hl. Martin in Tours erbaute, Inschriften gedichtet. Die Inschrift um das Konchabild der Apsis der Felix-Basilika zu Nola könnte ohne große Änderung noch heute das Kreuz der Apsis von S. Apollinare in Classe umgeben:

»Pleno coruscat trinitas mysterio. / Stat Christus agno, vox patris coelo tonat, / Et per columbam spiritus sanctus fluit. / Crucem corona lucido cingit globo, / Cui coronae sunt corona apostoli, / Quorum figura est in columbarum choro. / Pia trinitatis unitas Christo coit / Habente et ipse trinitatis insignia: / Deum revelat vox paterna et spiritus, / Sanctam fatentur crux et agnus victimam, / Regnum et triumphum purpura et palma indicant. / Petram superstat ipse petra ecclesiae, / De qua sonori quattuor fontes meant, / Evangelistae viva Christi flumina.«

»Geheimnisvoll erstrahlet die Dreieinigkeit. / Christus steht da als Lamm, des Vaters Stimm' vom Himmel tönt, / Und in der Taube schwebt herab der Heil'ge Geist. / Das Kreuz umgibt ein Kranz in hellem Kreise, / Und diesen Kranz als Kranz ziert der Apostel Schar, / Die in dem Chor der Tauben dargestellt sind. / Der Dreiheit güt'ge Einheit Christo verbunden ist, / Der selbst hier hat dreifalt'ger Würde Glanz. / Als Gott ihn offenbart des Vaters Stimme und der Geist, / Als heil'ges Opfer ihn bezeugen Kreuz und Lamm, / Reich und Triumph zeigt Palm' und Purpur an. / Auf einem Felsen steht er, selbst der Kirche Fels, / Vier Quellen gehen rauschend von dem Felsen aus, / Die Evangelisten, die des Herrn lebend'ge Ströme sind.«

Für jede Stelle seiner Kirche hatte Paulinus den passenden Spruch. Jmmer wieder ist es besonders der Triumph des Kreuzes, der in allem, auch dem Preise des Martyriums, erklingt. Unter der Koncha, näher dem Grabe des Heiligen, über dem er eine Kreuzesreliquie in den Altar gelegt hatte, stand:

»Hic pietas, hic alma fides, hic gloria Christi, / Hic est martyribus crux sociata suis. / Nam crucis e ligno magnum brevis hastula pignus, / Totaque in exiguo segmine vis crucis est. / Hoc Melani sanctae delatum munere Nolam, / Summum Hierosolymae venit ab urbe bonum. / Sancta Deo geminum velant altaria honorem, / Cum cruce apostolicos quae sociant cineres. / Quam bene iunguntur ligno crucis ossa piorum, / Pro cruce ut occisis in cruce sit requies!«

»Fromme Verehrung und heiliger Glaube und Herrlichkeit Christi / Für die Martyrer ist alles in einem das Kreuz. / Denn von dem Kreuze ein Splitter ein großes Pfand ist der Gnade; / Ganz in dem winzigen Stück ist von dem Kreuze die Kraft. / Durch Melania, der heil'gen, Güte gebracht ward nach Nola / Dieses unschätzbare Gut, fern von Jerusalem her. / Doppelte Ehre für Gott birgt des Altares heilige Stätte, / Die apostolischen Staub hier vereint mit dem Kreuz. / Schön sind gesellet dem Holze des Kreuzes der Frommen Gebeine, / Wer für das Kreuz litt den Tod, ihm sei die Ruhe im Kreuz.«

Ueberblicken wir, rückwärts schauend, die Kirchenausstattung nochmals als Ganzes, so kann uns die Bedeutung, welche der Ideen-

gehalt für sie hatte, nicht verborgen bleiben. Der Ideengehalt ist die ordnende Macht, die Harmonie schafft. Er gibt der Apsis, dem Triumphbogen, der Kuppel, den Wänden und jedem Gliede des Baues seine Würde, indem er es zum Träger der Zierde macht, die ihm angemessen ist. In der griechischen Kirche ist daraus ein unverbrüchliches Gesetz bis ins kleinste geworden, wobei man die Liturgie als Führerin für das Einzelne genommen hat. Christus, dem Pantokrator, gehört das Konchabild der Apsis oder, in Kuppelkirchen, die Hauptkuppel. Die Wände des Chorhauses erhalten solche Darstellungen, die sich auf das heilige Opfer beziehen, und die übrigen Wände und Kuppeln biblische Szenen und Bilder der Heiligen nach der Festordnung des Kirchenjahres. In der lateinischen Kirche hat man sich eine größere Freiheit gewahrt, aber auch hier ein großes Grundgesetz treu befolgt, indem man, entsprechend dem mehr historisch gerichteten Geiste des Abendlandes, die Gegenüberstellung des Alten und Neuen Bundes als Thema für die Langhaus-Wände nahm und dem thronenden Christus die Koncha der Apsis vorbehielt.

Die Bedeutung der Idee für den Schmuck der altchristlichen Kirche ist aber noch größer: Der Gedankengehalt wirkt formbildend im eigentlichen Sinne. In der mittelalterlichen Kunst, die ganz aus dem Geiste der Kirche geboren wurde, ist das so deutlich, daß man sich nur wundern kann, wie oft diese Erscheinung übersehen wird. Und doch liegt hier eine Hauptwurzel der ganzen mittelalterlichen Stilsicherheit. Die feste gedankliche Ordnung bestimmt an den Gewänden der Portale so gut, wie in den gemalten Fenstern und auf den Tragaltären und Reliquienschreinen, um nur diese herauszugreifen, die Auswahl und Gruppierung der Gestalten, dadurch zugleich die monumentale Vereinfachung, und wirkt so bis in die ausdrucksvolle Linienführung und kräftige Charakterisierung der einzelnen Gestalten hinein, ganz abgesehen davon, daß der Glaube an den Inhalt die Seele der mittelalterlichen Kunst ist. Aber bereits in der Kunst der alten Christen ist dieser innige Zusammenhang von Form und Inhalt das innerste Gestaltungs-Prinzip gewesen. Wir sehen es schon wirksam, wenn z. B. der eine Teil des Schmuckes vollkommen zum dienenden Hintergrunde des anderen wird, wie in der Hagia Sophia der Teppich der Wandmosaiken erst ganz die Hoheit der Cherube in der Kuppel erstrahlen läßt (Abb. 118). Aber nicht minder offenbart es sich in dem Aufbau der einzelnen Szenen, wie etwa in den verschiedenen Darstellungen der Majestas Christi (Abb. 114, 115), oder in der Heiligen-Prozession von S. Apollinare nuovo. Das Ziel ihres feierlichen Zuges (Abb. 89), Christus, dem sie huldigen wollen, lebt gewissermaßen in der Erscheinung der Heiligen, die ruhig und bewegt zur gleichen Zeit ist, und leuchtet als hoher Ernst aus den Zügen der erhaben großen Gestalten (Abb. 92). Weil Christus aufgeht als der Morgenstern, deshalb erscheint er in S. Cosma e Damiano in Rom, wie schwebend über den von der aufgehenden Sonne mit Rot übergossenen Wolken, die sich vom dunkelblauen Nachthimmel feierlich abheben (Abb. 114). Ja, sollte ich mich irren? Hat nicht der Gedanke an die unbestechliche Gerechtigkeit des richtenden Menschensohnes den Gleichklang rechts und links im Bilde der Gerichtsparabel von S. Apollinare nuovo geschaffen (Abb. 94), oder der Glaube an seine hilfsbereite Allmacht den ganz anderen Aufbau im Bilde der Verwandlung des Wassers in Wein (Abb. 96)?

Die geistige Macht des Glaubens hat sich in den musivischen Zyklen ihren Ausdruck geschaffen, wie sie den Kirchenbau geformt hat,

und auch dazu alles, was es in der zerfallenden antiken Welt an künstlerischer Kraft noch gab, gesammelt, Altes und Neues, Hellenisches und Orientalisches, und zu einem erhaben schönen Einklang gebracht. Dabei kam es ihr zugute, daß jene neuen Formenwelten entstanden und neben dem hellenischen Kunstideale großgeworden waren. Denn für die neuen Gedanken und Empfindungen hätte man in dessen Formen allein nicht die gleich mächtige und ergreifende Sprache finden können. Man braucht, um das zu verstehen, nur die neutestamentlichen Szenen von S. Apollinare nuovo vom Ende des fünften Jahrhunderts mit den alttestamentlichen Szenen an den Wänden des Langhauses von S. Maria Maggiore in Rom aus der Mitte des vierten Jahrhunderts zu vergleichen (Abb. 81). In den älteren Bildern, deren Formensprache noch weniger umgeschaffen ist, herrscht die impressionistische Auflockerung und das kecke Spiel der Lichter und Farben. Sie bringen deshalb zwar eine interessante, aber keine monumentale Fernwirkung hervor. In den jüngeren Bildern ist das Großzügige der impressionistischen Technik bewahrt worden. Aber indem jetzt die neuen Gesetze der flächigen Behandlung und scharfen Charakterisierung hinzukommen, die sich zugleich in einer festen Konturierung und starken Vereinfachung ausprägen, erhalten die Bilder ihre ganze Kraft und Feierlichkeit.

Wie in der Katakomben-Malerei die Zurückführung der vielgestaltigen Diesseitsfülle der hellenischen Kunst auf die einfachen Ausdrucksformen des Symbols das eigentlich Neue und Schöpferische war, so ist die Sammlung aller Elemente der sterbenden Antike zum einheitlichen Ausdrucke des triumphierenden christlichen Geistes die große Tat der christlichen Kunst seit dem Tage, an dem es ihm gestattet wurde, sich frei und stolz auszusprechen. Auch der Schmuck der altchristlichen Kirche ist ein Triumph dieses christlichen Geistes. Die Inschrift, die in S. Cosma e Damiano das Apsidal-Mosaik des auf den Wolken erscheinenden Christus umgibt, ist wie eine Erklärung des ganzen altchristlichen Kirchenschmuckes:

»Aula Dei radiat speciosa metallis, / In qua plus fidei lux pretiosa micat.«

IX. DIE KIRCHLICHE UND DIE HÄUSLICHE KLEINKUNST. SCHÖNHEIT, AUSDRUCK UND FLÄCHENSTIL IM KAMPFE

Als wir die Ausstattung der altchristlichen Kirche als Ganzes auf uns wirken ließen, haben wir unser Augenmerk hauptsächlich auf ihren monumentalen Teil, die Mosaiken, gerichtet. Die mannigfachen Einzel-Gegenstände der Ausstattung, wie die hl. Gefäße und andere Geräte, Lampen, Vorhänge und ähnliches, die Werke der sogenannten Kleinkünste also, haben wir nur im Rahmen des Gesamtschmuckes beachtet. Sie verdienen es aber, daß wir noch einmal zu ihnen zurückkehren und sie für sich ins Auge fassen. Denn formgeschichtliche Vorgänge von großer Bedeutung spiegeln sich in ihnen wieder, die jene ergänzen, die wir an den Werken der monumentalen Kunst beobachten konnten. Mögen auch dieselben Grundgesetze der Entwicklung hüben und drüben herrschen, so treten doch die einzelnen Faktoren in ganz verschiedener Weise in die Erscheinung, indem sie hier zur Einheit zusammenwirken, dort die Zersetzung herbeiführen. Doch kann in diesem Zusammenhange die kirchliche Kleinkunst nicht von der häuslichen getrennt werden. Werfen wir auf sie einen Blick.

Die alten Christen müßten nicht Kinder der hellenistischen Kultur gewesen sein, wenn sie ohne Kunst in ihrem häuslichen Leben ausgekommen wären, und nicht so vom Christentume durchdrungen, wie sie es waren, wenn sie der Kunst des privaten Lebens nicht den Stempel ihres Glaubens aufgeprägt hätten. Schon das Haus als solches erhielt oft einen künstlerischen Schmuck, der den Glauben der Bewohner bezeugte. In den verödeten Ruinenstädten Syriens, wo noch eine Menge altchristlicher Häuser aufrecht steht, ist der Türsturz aus Stein gewöhnlich mit schönen christlichen Ornamenten geziert, etwa dem Monogramm Christi in einem Kranze, den zwei Engel halten, oder einem Gefäße, aus dem Ranken von Weinlaub hervorsprießen, mit pickenden Vögeln, wie es schon in der ältesten Katakombenmalerei uns begegnet ist (vgl. Abb. 8). Eine christliche Inschrift tritt gewöhnlich hinzu. Besonders die Psalmen gaben für die Inschriften ein überreiches Material von passenden Sprüchen, in denen sich das Gottvertrauen, die Dankbarkeit oder die Freude des christlichen Erbauers ausspricht.

Kein Zweifel, daß auch die Wände christlicher Häuser mit Bildern geschmückt waren. Der Besucher des Kaiserpalastes auf dem Palatin, des Museums von Neapel oder der Ruinenstadt Pompeji weiß, welchen Reichtum die antike Kunst gerade an den Wänden der Privathäuser und auf ihren Mosaikböden entfaltet hat. Viele berühmte Werke des Altertums sind uns nur durch ihre Kopien in den Privathäusern bekannt. Die Christen konnten gar nicht anders, als die mythologischen, oft genug auch lasziven Wandmalereien durch christliche ersetzen. Leider hat die Zeit uns so gut wie nichts davon übrig gelassen. Um so kostbarer ist uns ein Denkmal wie das später verschüttete Haus der Märtyrer Johannes und Paulus auf dem Coelius in Rom, über dem sich heute das Kloster der Passionisten erhebt. Die Ausgrabungen seit dem Jahre 1887 haben gezeigt, daß sein christlicher Besitzer, der Senator Pammachius, es mit christlichen Fresken zieren ließ.

Glücklicher nun als in bezug auf den monumentalen Schmuck christlicher Häuser, der mit ihnen untergegangen ist, sind wir, was die Werke der Kleinkunst anbetrifft. Vom kostbaren Braut- und Schmuckkasten und von dem kostbaren Tafelgeschirre der Reichen bis zum wertlosen Tonlämpchen besitzen wir immerhin noch eine große Zahl von Gegenständen des häuslichen Gebrauches der alten Christen, so wenig dieses auch sein mag gegenüber der

Fülle dessen, was einst gewesen ist. Bekannt sind die Silberschüsseln von Zypern, auf denen im edelsten hellenistischen Stile in getriebener Arbeit die Geschichte Davids in neun Szenen dargestellt ist. Auch das kostbare goldene Geschmeide, das sich zusammen mit den Schüsseln fand, enthält christliche Reliefs. In anderen Fällen behalf man sich mit einem christlichen Zeichen. So ziert zwar heidnisch-mythologischer Schmuck den berühmten silbernen Brautkasten der Projecta; aber die Inschrift gibt ihm doch eine christliche Weihe. Silberne Löffel mit christlichen Zeichen oder den eingravierten Namen der Apostel sind in ziemlich großer Zahl bekannt. Ein Grund, sie für etwas anderes als häusliche Geräte zu halten, liegt bei den meisten nicht vor.

Ein Gebiet, auf dem die christliche Kunst einen heidnischen Gebrauch veredelte, ist das der Enkolpien. Es sind Medaillen oder Reliquienkapseln, die am Halse getragen wurden. Sie ersetzen das heidnische Amulett. Auf einem Gold-Enkolpium im Schatze zu Monza sieht man auf der einen Seite den Gekreuzigten — es ist eine der ältesten Darstellungen des Gekreuzigten in langer Tunika —, und auf der anderen Seite liest man ein Gedicht des heiligen Gregor von Nazianz gegen die Gewalt des bösen Feindes. Daß Spangen, Armbänder, Halsketten mit Brustschmuck, Ohrringe, Haarnadeln christliche Zeichen tragen, kann uns nicht wundern (Abb. 159, 161, 162). Daß Siegelringe mit ihnen versehen sind, ist erst recht selbstverständlich. Spielte doch der Siegelring im antiken Leben eine ganz andere Rolle als heute, weil das Wachssiegel nicht nur ein Schriftstück vor unbefugten Blicken, sondern auch alle möglichen Dinge, von der Vorratskammer bis zum Etui, vor unbefugten Händen sicherte. So gab es früh eine christliche Schmuckindustrie. Sie entsprach, wie es nicht anders sein konnte, in ihrem Stile der künstlerischen Tradition der einzelnen Länder. Wir kennen sie am besten in der koptischen Form, weil der Boden Ägyptens uns am meisten von den Werken der Kleinkunst aufbewahrt hat.

Ein besonderer Anreiz, kleine christliche Kunstwerke zum häuslichen Gebrauche zu verfertigen, lag in der Sitte der Geschenke zu besonderen Festtagen des Lebens. Wahrscheinlich verdanken wir dieser Sitte die besten außerliturgischen Kleinkunstwerke, die wir besitzen. Auch die Totenbeigaben, für uns eines der wichtigsten Gebiete der christlichen Kleinkunst, werden wohl meistens ursprünglich solche Geschenke gewesen sein. Elfenbein, Glas und Bronze sind die Hauptmaterialien dessen, was sich erhalten hat. Aus Elfenbein machte man die Schreibtäfelchen. Die eine Seite war vertieft und nahm das Wachs auf, die andere Seite bot sich wie von selbst dar zu künstlerischer Verzierung. Ein Elfenbeindoppeltäfelchen dieser Art, ein Dyptichon, widmete z. B. der Konsul, der sein Amt antrat, dem Kaiser. Für uns sind die Konsulardyptichen ein wichtiges Mittel zur Datierung und stilkritischen Scheidung (Abb. 154 u. 155). Elfenbeinpyxiden, d. h. aus dem runden Elfenbeinzahn herausgeschnittene, zylindrische Büchsen, und Elfenbeinkästchen dienten zur Aufbewahrung kleiner Kostbarkeiten. Kein Wunder, daß man beide nicht nur mit christlichem Schmucke versah, sondern sie auch zur Aufbewahrung von Reliquien und wahrscheinlich der heiligen Eucharistie gebrauchte. So lange die Hauskommunion noch in Übung war, lag es ja nahe, auch im Hause für die Eucharistie ein kostbares Gefäß zu haben.

Daß die Kunst der Glasbereitung im Altertum auf hoher Stufe stand, ist bekannt. In der Bereitung des Materials, dessen silbernes Schimmern heute das Entzücken der Sammler

ist, in der Färbung und Formung, feierten die Glaskünstler wahre Triumphe. Aber das Bedürfnis der Antike nach Belebung durch Figuren blieb dabei nicht stehen. Durch Schliffe von unerhörter technischer Meisterschaft wurde das Gefäß mit vollendeten Reliefs von andersgetöntem Glase überzogen oder mit gläsernen Ranken überspannt. Leichter war es, durch Zwischen- oder Hinterglasmalerei oder durch Hohlschliff und Gravierung dem Glase einen figürlichen Schmuck zu geben. In dieser Weise verfertigte man kostbare Schüsseln und Schalen, aber auch billige Massenartikel, wie z. B. Reiseandenken an beliebte Badeorte. Auch die Christen haben sich dieser Technik bedient. Besonders beliebt waren im vierten und fünften Jahrhunderte, wahrscheinlich aber schon viel früher, die sogenannten Goldgläser. Auf die Außenseite des Glases wurde ein feines Goldplättchen gelegt, dieses so ausgeschnitten, daß die gewünschte Zeichnung herauskam, und das so entstandene, goldene Bild durch Aufblasen einer zweiten, deckenden Schicht von Glas gesichert. Das goldene Bild war also vom Glase eingeschlossen und geschützt (Abb. 142 u. 143). Statt durch eine Schicht von Glas konnte man die Zeichnung auch schützen und zugleich farbig bereichern, indem man sie mit Schmelzfarben, d. h. mit gepulvertem farbigen Glase, mit Hilfe eines Bindemittels übermalte und dann die Farben einbrannte. Es gibt ganz hervorragend schöne christliche Gefäße gerade dieser Technik. Doch haben sich die besten nicht in Rom, sondern in Köln gefunden, das sich früh zu einem Hauptorte der Glasindustrie entwickelt hat (Abb. 158, 160). Durch Anschleifen mit dem Rade oder der Schleifperle, ähnlich unserem heutigen Kristallschliffe, konnte man endlich figürliche Szenen herausholen, die zwar in der Zeichnung hart sind, aber durch die Reflexe reizvoll wirken. Auch von dieser Art sind nicht wenige christliche Stücke erhalten, die interessantesten wieder in den nördlichen Provinzen von Köln bis zur Nordküste Frankreichs.

Die vielen christlichen Goldgläser zeigen biblische Darstellungen aus dem alten zömeterialen Bilderkreise, dann aber auch die Bilder der Heiligen und nicht selten Familienbilder, sei es die Eltern mit ihren Kindern, sei es Gatten oder Brautleute. Das Monogramm Christi, oft auch der segnende oder krönende Christus selbst, vor allem ein christlicher Segenswunsch als Inschrift, geben den Gläsern die religiöse Weihe. Wenn sie auch künstlerisch von ungleichem Werte sind und nur Werke einer bescheidenen Kleinkunst, so lehren sie doch, wie tief sich schon im vierten Jahrhunderte bei den Christen die Kunst in das Alltagsleben einsenkte. Viele der Gläser wurden später dem Besitzer mit ins Grab gegeben, und diesem Umstande verdanken wir ihre Erhaltung. In den Gräbern haben sich auch manche Bronzekästchen mit christlichen Szenen in gestanzten Reliefs gefunden, weitaus das schönste wieder nicht in Rom, sondern am Rheine, nahe bei Mainz.

Selbst auf die Kleider erstreckte sich die Christianisierung der Kunst. Auf dem Besatze des Mantels der Kaiserin Theodora im Wandmosaik des Chores von S. Vitale zu Ravenna erblickt man eingewirkt die Anbetung der Weisen. Daß wir hier nicht eine Zutat des Künstlers, sondern ein getreues Abbild der Mode haben, wissen wir aus der Polemik des Bischofs Asterius von Amasea, der gegen die Leute eiferte, die wie bemalte Wände die heiligen Bilder auf ihren Kleidern zur Schau trügen. Seitdem man aus den ägyptischen Gräbern altchristliche Gewandungen in Mengen erhoben hat, steht uns dafür ein reiches Anschauungsmaterial vor Augen. Gleich

im vierten Jahrhunderte beginnt der Ersatz der mythologischen Szenen, die die gewirkten Einsatzstücke belebten, durch christliche Bilder, ornamental symbolische, wie das Kreuz und die aus einem Gefäße pickenden Vögel, aber auch figürliche, wie Engel, Heilige und biblische Szenen (Abb. 163).

Mit der häuslichen Kleinkunst hängt die kirchliche eng zusammen. Nicht nur die Pyxiden wanderten von der Kirche in das Haus, sondern auch z. B. die Dyptichen vom Hause in die Kirche, da sie zur Eintragung der Namen dienten, die bei dem Gottesdienste verlesen wurden. Bei den Gefäßen für Wein und Oel, Lampen, Vorhängen u. dgl. war die Trennung vollends unmöglich. Aber auch die ersten beweglichen Heiligenbilder, die sogenannten Ikonen, sind gewiß zunächst im Hause in Gebrauch gewesen, ehe man sie als Gegenstände der Verehrung in den Kirchen aufstellte.

Für die Verbreitung von Bildtypen und Ornamentformen hatten alle diese beweglichen Kunstgegenstände eine große Bedeutung. Der Forschung sind sie daher wertvolle Hilfsmittel für die Lösung der ikonographischen und formgeschichtlichen Probleme geworden. Von den letzteren soll uns nur das zentrale beschäftigen, das wir in den einleitenden Zeilen dieses Abschnittes andeuteten: die eigenartige Ausprägung, in der hier das Ergebnis der aufeinander wirkenden Grundkräfte der spätaltchristlichen Kunst erscheint. Im monumentalen Kirchenschmucke fanden wir eine großartige Einheit, zu der die von den Hellenen ererbte Liebe zum Figürlichen und Plastischen in der schönen Erscheinung sich mit dem im christlichen Glauben und im syrischen Volkstume zugleich wurzelnden Streben nach charakteristischem Ausdrucke und endlich mit jenem Geschmacke an rein flächenmäßiger Ornamentik verband, die ebenso vom persischen Osten her wie von dem sich erhebenden koptischen Aegypten her genährt wurde. Diese an sich heterogenen Elemente wurden durch eine höhere Macht gebunden: die Notwendigkeit, dem feierlichen Ausdrucke großer Gedanken in monumentaler Fernwirkung zu dienen. In der Kleinkunst, auch der kirchlichen, ist es nicht ebenso. In ihr fehlen diese mächtigen Antriebe und starken Bindungen. Daher führt die Auseinandersetzung zwischen den gleichen Faktoren hier nicht zu einer einheitlichen Verbindung, sondern zuerst zu einer Unterdrückung des Schönen durch das Charakteristische und dann zu einem Triumphe der Flächen-Ornamentik auch über die charakteristische Erscheinung. Auf allen Gebieten der Kleinkunst und an den Erzeugnissen aller Gegenden läßt sich das verfolgen.

Daß gerade in der Kleinkunst der Anschluß an das hellenistische Schönheitsideal besonders eng war, begreift man, da sie ja mit der profanen Kunstübung enger zusammenhing als die monumentale, und da sie in einer Zeit sich ausbildete, in der man nicht mehr die frühere Zurückhaltung gegenüber der heidnischen Schönheit zu üben brauchte. So sehen wir auf der Berliner Pyxis (Abb. 133) Christus ganz in der Erscheinung und Haltung eines antiken Lehrers inmitten der Rhetorenschule und auf der Rückseite Abraham in der Gestalt eines antiken Priesters (Abb. 134). Das Täfelchen mit der Himmelfahrt Christi und den Frauen am Grabe im Münchener Nationalmuseum (Abb. 135) hat noch viel von dem Reize hellenistischer Hintergrundsbehandlung. Im Londoner Elfenbein-Täfelchen mit der Kreuzigung Christi aber (Abb. 136) herrscht zwar noch eine gut griechische Kenntnis der Bewegungen und Verkürzungen; doch muß die Schönheit in dieser ältesten Kreuzigungsdarstellung vor einem fast rohen Realismus weichen. Auf dem elfen-

beinernen Buchdeckel von Murano (Abb. 152) merkt man, wie der Künstler sich zwar bemüht, durch Herausbohren der Augensterne und Frontalität den Ausdruck zu steigern, zugleich aber, mit den alten Motiven der zömeterialen Kunst noch etwas von der älteren, feineren Formenwelt im Figürlichen zu retten. Dennoch ist der Gesamteindruck der einer mit dem Spiele von Licht und Schatten wirkenden Fläche. In dem Pariser Deckel (Abb. 153) hat der Grieche das Feld geräumt, und der Syrer hat alle Not, um gegen den Kopten noch etwas von seinem Ausdruck zu retten. Wohin der aussichtslose Kampf führt, zeigt schließlich ein Werk wie die Pyxis des Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 156, 157) mit der Verkündigung und der Geburt Christi. Das Leben ist in den harten, eckigen Linien der Fläche erstarrt, und aus tief gebohrten Augenlöchern starrt uns schreckhaft das Gespenst einer untergegangenen Welt an. Es gibt Arbeiten, in denen die drei Welten neben einander liegen, wie die Maximianskathedra des Domes von Ravenna. Griechischer Formenadel lebt noch in den großen Gestalten des hl. Johannes und der Apostel auf den fünf großen Vordertafeln (Abb. 145). Unter den kleineren Tafeln mit den biblischen Szenen gibt es Beispiele großartiger Ausdruckskraft, wie etwa die mit den Blinden und Lahmen vor dem Heilande Abb. 148) und solche mit schärfster ethnologischer Charakterisierung, wie die mit den madianitischen Kaufleuten, die Joseph verkaufen (Abb. 149), und so derb realistische wie die mit den struppigen Hirten, Josephs Brüdern, vor Jakob (Abb. 151). Auf der Tafel mit der Reise nach Bethlehem wirkt der Realismus, mit dem der Zustand der hl. Jungfrau dargestellt wird, fast peinlich (Abb. 147). In der Szene der Taufe Jesu im Jordan aber wird die realistische Schärfe im buchstäblichen Sinne abgeflacht (Abb. 146).

In der Kleinplastik in Edelmetall war der Anschluß an die Antike vielleicht noch enger als in dem mit dem Orient näher verbundenen Elfenbein. Das silberne Kästchen von S. Nazaro in Mailand, in dem der hl. Ambrosius Reliquien der Apostel vom Papste geschickt erhielt (Abb. 127-132), ist nur als Werk eines noch ganz aus der hellenistischen Tradition schaffenden Meisters zu begreifen, der weder inhaltlich noch formal in die christliche Kunst eingelebt war. Man begreift, daß neuere Forscher sogar Bedenken tragen, die Echtheit des Kästchens anzuerkennen. Der 1910 auf der Stätte des alten Antiochien ausgegrabene Silberkelch der Sammlung Kouchakji in New-York, wie wir schon früher bemerkten, auch eine Arbeit des vierten Jahrhunderts (Abb. 137), hat den syri-Einschlag nur in dem üppigen Rankenwerk. Aber die edle Reliquienkapsel der vatikanischen Bibliothek aus Ain-Beida in Algier zeigt in dem Bilde des Märtyrers auf ihrem Deckel (Abb. 141), wie im fünften Jahrhunderte auch in Afrika das Streben nach stärkerem Ausdruck die weicheren hellenischen Formen umgestaltet. Auf etwas andere Weise zeigt dasselbe der aus Homs (Emesa) in Syrien stammende Silberkrug des Louvre (Abb. 139), vielleicht auch des fünften Jahrhunderts, wo immer noch zarte griechische Ranken die syrisch ernsten Büsten Christi und der Apostel umspielen. Etwas jünger ist die ganz hervorragende silberne Patene aus Riha am Orontes, südlich von Antiochien, mit der liturgisch dargestellten Kommunion der Apostel (Abb. 138). Dem Künstler hat zweifellos ein Monumentalgemälde als Vorbild gedient. Edle Komposition, starker Ausdruck und ein sicheres Gefühl für Flächenfüllung zeichnen diese Patene gleichermaßen aus. Wie dann das Streben nach Flächenfüllung das Figürliche sich unterordnet, sieht man an den freilich in jeder Beziehung bescheideneren

Ampullen aus dem Hl. Lande vom Ende des sechsten Jahrhunderts (Abb. 144, 183). Das Figürliche erstarrt gewissermaßen zum Ornament. Nur wo das Ornament sich frei ausleben kann, da entsteht eine reine Wirkung. Die feine koptische Durchbruchsarbeit, die z. B. in dem goldenen Halsschmucke der Sammlung von Gans in Frankfurt (Abb. 159) das Medaillon mit der Verkündigung umgibt, ist nicht nur vollendet, sondern man versteht auch, daß sie für das Medaillon selbst den stilistischen Ton angibt. Aber reine Durchbruchsarbeiten, wie etwa das Goldene Armband der Sammlung Morgan (Abb. 162) wirken doch noch besser. Diese Art von Ornamentik und das Figürliche kommen aus zwei zu verschiedenen Welten, um sich organisch und auf die Dauer zu verbinden.

Das bemerkt man besonders auch an den christlichen Textilien. Der Hellenismus hatte die Welt der griechischen Mythen in sie hineingebracht. Das Christentum hat sie durch seine heiligen Szenen ersetzt. Aber schließlich mußte doch das reine Ornament wieder siegen. Dazwischen liegen dann so eigentümliche Stilisierungen ikonographisch schon fest gewordener Typen, wie etwa auf dem gewirkten Tunika-Besatz aus dem Fajum in Reichenberg (Abb. 163). Man muß schon genau zusehen, um zu bemerken, daß auf den unteren Schildern Christus in der Vorhölle und auf den Streifen, von unten nach oben, Christus mit einem Cherub, die Verkündigung, Christus und Johannes der Täufer, die Versuchung Christi, Zachäus auf dem Baume und endlich der Einzug in Jerusalem dargestellt werden. Es konnte nicht anders kommen, als daß in den Ländern, in denen die griechische, plastische Kraft nicht zu Hause war, der Endsieg ganz dem Ornamente zufiel. Dieser Ausgang ist dem ähnlich, den wir in der Sarkophagplastik schon beobachtet haben, nur daß die Phasen des Kampfes in ihr weniger deutlich sind, vor allem deshalb, weil das syrische Element des Charakteristischen hier nicht so in die Erscheinung tritt.

Nur an einer Stelle gab man auch in der Kleinplastik den Kampf für die alte, hellenische Formenschönheit nicht auf: in Konstantinopel. Diese wenigstens wollte man bewahren, wenn man auch darauf verzichtete, freiplastisch schaffend mit den Vorvätern zu wetteifern. Das Dyptichon mit dem klassisch edlen Erzengel Michael des Britischen Museums (Abb. 154) aus dem fünften oder sechsten Jahrhunderte weist wie ein Herold den Weg, den man zu gehen gewillt war. Leicht wurde er nicht, wie das ganz andere Dyptichon des Anastasius aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts (Abb. 155) verrät. Jedoch man ließ nicht mehr von den Alten los und nahm sie um so mehr zum Vorbilde, je schärfer seit dem sechsten Jahrhunderte der religiöse und politische Gegensatz zu den koptischen und syrischen Provinzen fühlbar wurde. Man braucht aber nur neben den Michael des Britischen Museums etwa die Berliner »syro-ägyptische« Pyxis (Abb. 156, 157) zu halten, und der ganze Gegensatz der Welten steht vor einem, die sich nicht auf die Dauer verschmelzen ließen. Es war die große Mission von Byzanz, gerade durch die Kleinkunst die griechische Schönheit für das reife Mittelalter zu retten, in dem sie ihre belebende Kraft erweisen sollte, während die orientalische Ornamentik für die primitiven Anfänge der germanisch-christlichen Kunst ein wichtiges Verbindungsglied wurde.

X. DIE BUCHKUNST DER ALTCHRISTLICHEN LÄNDER. DENKBILD UND SEHBILD

Wenn wir der Buchkunst der alten Christen ein eigenes Kapitel widmen, so geschieht es nicht, weil wir gerade in ihr eine besonders hervorragende Leistung der altchristlichen Zeit bewunderten. Wir zweifeln sogar nicht, daß das Mittelalter in seiner Buchkunst die christliche Antike weit übertroffen hat, so gewiß es auch lange Zeit bei ihr in die Schule gegangen ist. Auch daß die Buchmalerei des Altertums, die vorwiegend erzählend und nicht, wie die des Mittelalters, vor allem symbolisch und ornamental war, der monumentalen Malerei eben deshalb näher steht und uns ein willkommenes Mittel ist, die Lücken jener ein wenig auszufüllen, ist nicht der Grund, der uns dazu veranlaßt. Viel wichtiger ist, daß wir gerade in der Buchmalerei die verschiedenen völkischen Kräfte und Strömungen beobachten können, von denen die Erscheinungen der altchristlichen Kunst so stark bestimmt worden ist. Denn, obschon uns von dem großen Bestande altchristlicher illustrierter Handschriften nur ganz wenig übrig geblieben ist, so verteilt sich dieses Wenige doch über ein weiteres Gebiet als die erhaltenen musivischen Bilder, von den spärlichen Resten altchristlicher Kirchenfresken ganz zu schweigen. Was aber der Buchmalerei ein besonderes Interesse verleiht, ist der Umstand, daß in ihr ein Zug der späteren altchristlichen Kunst deutlicher als auf den anderen Gebieten hervortritt, der ebenso charakteristisch für sie ist, wie er bedeutungsvoll für ihre Erbin, die Kunst des Mittelalters, wurde: die Verdrängung der Sehvorstellung durch die Denkvorstellung. Wir haben es deshalb vorgezogen, diese Erscheinung, auf die wir schon bei früher behandelten Werken hätten hinweisen können, besonders bei der Reliefplastik in Elfenbein und Holz, erst hier zur Sprache zu bringen.

Das Mittelalter kannte zwei Arten von heiligen Büchern, die geziert wurden, die Sakramentarien und Antiphonarien, in denen die Gebete und Gesänge aufgezeichnet waren, und jene, aus denen vorgelesen wurde, die Bibeln und besonders die Evangeliarien. Von diesen hat es den Büchern der liturgischen Gebete und Gesänge wohl den größten Teil seines künstlerischen Interesses gewidmet. Im Altertume aber war der Ritus beweglicher, und lange Zeit hindurch durfte der Vorbetende seiner eigenen Inspiration noch einen großen Spielraum lassen. Daher gab es eigentlich nur ein kanonisches Gebetbuch, den Psalter. Eine um so größere Rolle spielten dafür in dieser Zeit die Bücher der Heiligen Schrift, aus denen vorgelesen wurde. Sie führten damals noch ein gesondertes Dasein. Denn die einzelnen Bücher oder zusammengehörenden Gruppen von Büchern, wie etwa der Pentateuch oder die Evangelien, wurden in Rollen oder in Codices für sich geschrieben, und nicht jede Kirche besaß eine Sammlung aller Heiligen Schriften der beiden Testamente. Daher haben auch die Bücher und Büchergruppen, wie ihre besondere Textesgeschichte, so auch jeweils ihre besondere kunstgeschichtliche Überlieferung. Es gibt keine mit Bildern geschmückte Vollbibel des christlichen Altertums und hat auch wohl nie eine gegeben. Es gibt die Wiener Genesis, die vatikanische Josuahrolle, die Cotton-Genesis und den Ashburnham-Pentateuch, das Evangeliar von Rossano usw.

Natürlich haben die alten Christen sich nicht damit begnügt, nur die Heilige Schrift zu illustrieren; sie haben auch profane und halbprofane Bücher ausgemalt, wie etwa den römischen Kalender des Furius Dionysius Filocalus vom Jahre 354, oder die Alexandrinische Weltchronik und die Weltbeschreibung des Kosmas Indikopleustes.

Die große Verschiedenheit der einzelnen altchristlichen Bilderhandschriften unter sich ist überraschend. Es ist, als ob wir mit jeder eine neue Welt beträten, deren einziger Zeuge sie ist, von der wir nichts wüßten, wäre gerade diese Handschrift uns nicht erhalten. Wieviel reicher würde unser Bild von der altchristlichen Kunst sein, wenn wir mehr als diese wenigen Handschriften besäßen.

Keine der erhaltenen altchristlichen Bilderhandschriften geht über das vierte Jahrhundert hinauf. Wenn es auch nicht anzunehmen ist, daß die christliche Buchmalerei erst mit dem Kirchenfrieden entstanden ist, so ist sie doch wohl damals erst recht aufgeblüht.

Schon die vorchristliche Antike hatte zwei Buchformen ausgebildet, die Rolle und den Kodex. Ihnen entsprachen auch zwei Illustrationsformen, die fortlaufende Bilderreihe, wie sie, in die Plastik übersetzt, z. B. auch die bekannte Denksäule des Trajan schmückt, und das Einzelbild. Das Einzelbild konnte mehr oder weniger streng vom Texte geschieden werden. Die Christen haben die verschiedenen Formen übernommen und die Illustration des Kodex weiter ausgebildet, indem sie ihn mit ganzseitigen Vorsatz- oder Einschaltbildern versahen oder in den Text unmittelbar Bilder, mit oder ohne Umrahmung, einschalteten oder endlich sich mit kleinen Illustrationen auf dem freien Rande neben der Schrift begnügten.

Das einzige erhaltene altchristliche Rollenbuch ist die sogenannte Josuahrolle in der Vatikanischen Bibliothek, eine Pergamentrolle von etwas über zehn Meter Länge. Sie gehört dem sechsten, vielleicht erst dem siebten Jahrhunderte an, steht also auf der Grenze des christlichen Altertums. Aber sie ist die getreue Kopie eines älteren Originals. Die Auffassung des Künstlers wird noch ganz von der hellenistischen Tradition bestimmt. Die einzelnen Gestalten sind gut durchmodelliert und leicht bewegt. Die Kompositionen sind reich, und der landschaftliche Hintergrund ist mit Liebe behandelt. Nach echt antiker Art steigt er staffelförmig an. Echt antik ist auch der ständige Gebrauch von Personifikationen. Keine Stadt ohne das Bild der Stadtgöttin mit der Mauerkrone auf dem Haupte, keine Quelle und kein Berg ohne die Quellgöttin oder den Berggott. Die Szenen sind voller Leben. Nur an gewissen schematischen Unbeholfenheiten merkt man das Nachlassen der künstlerischen Kraft, z. B. an der Art, wie größere Figurengruppen immer auf dieselbe Weise wiedergegeben werden. Aber das verschwindet doch gegenüber der Geschicklichkeit, mit der es der Maler versteht, uns Josue und seine Krieger in immer neuen Kompositionen vorzuführen, wie er z. B. (Jos. IV, 19—V, 4) dem Volke ermunternd voraneilt, das in Galgala sein Lager aufschlagen soll (Abb. 165 links), wie er dann für sich beschäftigt ist, die zwölf Steine aus dem Jordan als Malzeichen aufeinander zu schichten (Abb. 165 Mitte), und schließlich am Hügel der Beschneidung den Auftrag der Beschneidung den Israeliten vermittelt (Abb. 165 rechts).

Zahlreicher sind die Codices. An ihrer Spitze steht eine lateinische Bibelhandschrift, ein Rest des Buches der Könige in der unter dem Namen Itala bekannten alten Übersetzung. Aus Quedlinburg sind die erhaltenen Blätter bis auf wenige in die Berliner Staatsbibliothek gekommen. Jedes Blatt hat zwei oder vier einfach umrahmte Bildszenen. Sie sind zwar schlecht erhalten, aber doch noch gut genug, daß man die klare Anordnung und die leuchtende Farbe der antiken Tradition erkennen kann. Die Blätter gehören dem vierten Jahrhunderte an. Künstlerisch vertritt die Quedlinburger Itala einen ganz anderen Typus als die Josuahrolle. Jedes Bild enthält nur einige

wenige Figuren, weil es dem Maler auf eine klare Komposition ankommt. In der Quedlinburger Itala lebt die hellenistische Art ganz rein. Sie steht daher auch den erhaltenen klassischen Bilderhandschriften, z. B. dem vatikanischen Virgil, am nächsten. Wie etwa Saul am Grabe der Rachel den beiden Männern begegnet, die ihn auf die Spur der gesuchten Eselinnen führen (1. Kön. X, 2), und wie er dann mit dem Chore der Propheten zusammentrifft (X, 10), von denen der eine auf der Lyra spielt, der zweite das Tympanon schlägt und der dritte die Flöte bläst (Abb. 164), das ist den idyllischen, aus wenigen Figuren zusammengesetzten Szenen jener schönen Handschrift ganz nahe verwandt.

In die griechische Welt führt uns die berühmte Genesis-Handschrift in Wien, vielleicht noch aus dem fünften Jahrhunderte. Erhalten sind vierundzwanzig reichillustrierte Blätter; die Bilderreihe reicht vom Sündenfalle bis zum Tode Jakobs. Das Pergament ist purpurn gefärbt, die Schrift in Gold- und Silberbuchstaben. In ruhiger Folge ziehen die Szenen am Auge des Beschauers vorüber, teils einfach auf den Purpurgrund gemalt, teils mit besonderem Hintergrunde in Deckfarben, und dann von einer Linie bildmäßig eingerahmt. Das Zusammenarbeiten mehrerer Hände und das Zusammentreffen mehrerer Stile zeigt deutlich an, daß die Handschrift aus einer Zeit des Überganges stammt. Der hellenistische Charakter überwiegt aber noch deutlich. Vor allem offenbart er sich in der Liebe zum Idyllischen. Die Personifikationen fehlen nicht. Manche der Szenen sind geradezu reizend in ihrer Natürlichkeit, wie z. B. Eliezer bei Rebekka am Brunnen (Abb. 167). Rebekka ist zweimal dargestellt, wie sie aus der Stadt Nachor zum Brunnen schreitet, an dessen Quelle die Nymphe sitzt, und, wie sie Eliezer zu trinken gibt (Gen. XXIV, 15—18).

In der Verdoppelung der Figur und dem Mißverhältnisse der Figur zum Wege liegt ein Element der Abkehr vom illusionistischen Ideale der hellenistischen Kunst. Andere Bilder verraten auf eine noch merkwürdigere Weise den Einzug neuer Kunstprinzipien. So ist auf dem Bilde des Traumes Pharaos, den Joseph deutet, gegen die gewohnte Perspektive Pharao in der Mitte die größte Figur, und was sich von ihm entfernt, mag es auch dem Beschauer näher sein, wird entsprechend kleiner (Abb. 166). Man hat das die »umgekehrte Perspektive« genannt. Im Grunde ist es nur die Art, wie sich die Herrschaft der geistigen Vorstellung über die sinnliche von selbst äußert. Was das Bedeutendste für unsere innere Vorstellung ist, das wird auch für den Maler das Größte; was an Bedeutung zurücktritt, nimmt auch an äußerer Erscheinung ab. Diese Darstellungsweise kommt auch sonst häufig vor, z. B. auf den elfenbeinernen Konsulardyptichen. Der Konsul Anastasius (Abb. 155), der mit der erhobenen »mappa« das Zeichen zum Beginne der Zirkuskämpfe gibt, ist viel größer als die zwischen ihm und dem Beschauer zu denkenden Teilnehmer der Kämpfe. Aus einer ähnlichen Auffassung vom Zwecke des Bildes als Veranschaulichung, nicht des gesehenen, sondern des gedachten Vorganges entspringt es, wenn der Maler der Wiener Genesis auf einem einzigen Bilde die verschiedenen Teile der Gesamterzählung nebeneinander bringt: links den träumenden Pharao in seinem durch die Säulenstellung mit Vorhang angedeuteten Palaste, unten den Inhalt des Traumes, die fetten und die mageren Ähren und Kühe, daneben die ohnmächtigen ägyptischen Traumdeuter und endlich, rechts zur Mitte hin, die Hauptszene: Pharao und Joseph.

Eine illustrierte Genesishandschrift ist auch die sogenannte Cottonbibel, eher aus dem

fünften als aus dem sechsten Jahrhunderte. Sie ist leider im Jahre 1731 mit der Bibliothek des Lord Cotton zum größten Teile verbrannt. Ihre rauchgeschwärzten Fragmente, heute im Britischen Museum zu London, geben nur eine schwache Vorstellung von dem einstigen Aussehen. Aber sie genügen noch, um uns eine Ahnung davon zu vermitteln, daß recht viel von der hellenistischen Leichtigkeit und Grazie einst in diesen Blättern lebte. Auch ikonographisch sind sie von Bedeutung; denn ihre Darstellungen sind das älteste Beispiel von Typen, die sich über die byzantinische Kunst bis zu den Fresken von S. Marco in Venedig erhalten haben.

Ganz anders ist die syrische Buchmalerei, und deutlich unterscheidet sich in ihr das griechisch-westsyrische Gebiet, Antiochien und das Küstenland, von dem ostsyrischen. Wir sprachen schon mehrmals von der Eigenart der syrischen Kunst. Gerade in den Miniaturen wird sie uns deutlich. Aus dem westsyrischen Gebiete stammt ein griechisches Evangeliar im Schatze des Domes von Rossano, im süditalienischen Apulien, aus dem sechsten Jahrhunderte. Die Schrift ist silbern auf purpurgetränktem Pergamente. Auf diesen Purpurgrund sind auch die Miniaturen gemalt. Die der erhaltenen Blätter stellen Szenen zu den Lesungen der Karwoche dar (Abb. 168—170). Unten auf jedem Bilde befinden sich mehrere Propheten. Sie weisen mit der einen Hand auf den Vorgang hin, während sie in der anderen ein entrolltes Blatt halten, auf dem eine entsprechende Weissagung steht. Daß die Perikopen und die Weissagungstexte der Liturgie von Antiochien näherstehen als irgend einer der anderen altchristlichen Liturgien, gab Baumstark die Möglichkeit, das westsyrische Gebiet als die Heimat des Codex Rossanensis zu bestimmen, während man ihn früher für nordkleinasiatisch gehalten hatte. Den syrischen Charakter zeigen die Gesichter mit den scharfblickenden Augen und die unplastisch gezeichneten Figuren. In dem Bilde der Todesangst Christi am Ölberge (Abb. 169) erhebt sich der syrische Realismus zu ergreifendem Ausdrucke. Schwarze Nacht liegt über dem zackigen Gestein, auf dem Christus ganz zusammengekauert kniet. In den Bildern der Apostelkommunion (Abb. 168), die außer dem letzten Abendmahle noch besonders dargestellt wird, hat der Künstler sich den liturgischen Vorgang einer Kommunionspendung zum Vorbilde genommen. Die Apostel nahen zu je sechs von rechts und links dem zweimal dargestellten Herrn, um den eucharistischen Wein und das eucharistische Brot zu empfangen, ganz so, wie es die Christen im Gotteshause taten. Dieselbe Darstellung ist uns auf der syrischen Patene (Abb. 138) begegnet. Echt syrisch ist auch die Treue, mit der vom Maler bei der Vorführung Christi vor Pilatus (Abb. 170) der Gerichtsvorgang in allen Einzelheiten geschildert wird. Auf dem Tische sind Tintenfaß und Federn. Die Bilder der Kaiser sind auf den Standarten der Trabanten und auf dem Tuche zu sehen, das den Tisch bedeckt. Die Frontalität der Dargestellten ist sehr ausgeprägt, und man bemerkt darüber kaum, daß die Füße der hinteren Personen gar nicht mitgezeichnet sind. In der unteren Szene, wo Judas seine Silberlinge den Hohenpriestern zurückbringen will und dann sich erhängt, ist nicht nur der Gesichtsausdruck aller Beteiligten mit der gleichen Schärfe wie oben wiedergegeben, sondern auch z. B. das Geflecht des Korbsessels. Aber die perspektivische Ungeheuerlichkeit, daß die vordere rechte Säule des Baldachins sich hinter die unter ihm Sitzenden versteckt, stört den Maler offenbar nicht, den es viel mehr gestört haben würde, wenn die

abwehrende Handbewegung nicht deutlich geworden wäre. Auch das ist nichts anderes als ein Sieg der Gedankenvorstellung über die Gesichtsvorstellung.

Verwandt mit dem Evangeliar von Rossano sind die erst seit einigen Jahrzehnten bekannten Blätter aus Sinope am Schwarzen Meere, die in die Pariser Nationalbibliothek gekommen sind. Das Monumentale des Kodex von Rossano ist hier nicht so sehr vorhanden. Aber das realistische Element, vor allem im Ausdrucke der Gesichter, ist noch stärker.

Die ostsyrische Buchkunst vertritt vor allem eine berühmte Handschrift der Bibliothek von S. Lorenzo in Florenz, ein im Jahre 586 im mesopotamischen Kloster Zagba von einem Mönche Rabbula vollendetes Evangeliar in syrischer Sprache (Abb. 171—173). Es ist die einzige altchristliche Handschrift, die den Ort und die Zeit ihrer Entstehung angibt. Außer einem Dedikationsbilde und vier ganzseitigen Darstellungen enthält sie eine Menge kleiner Miniaturen am Rande neben den Kanontafeln. Die Kreuzigung Christi zeigt, wie sich im Syrer Realismus und andächtige Scheu verbinden. Sie ist das älteste Beispiel des bekleideten Kruzifixus (Abb. 171). Schönheit ist für Rabbula noch weniger Ziel seines Strebens als für die westsyrischen Miniatoren. Aber im lebendigen seelischen Ausdrucke steht er jenen nicht nach. Man sehe nur die erregte Apostel-Schar auf dem Bilde der Himmelfahrt und Verherrlichung Christi (Abb. 172). Im übrigen verrät dieses Bild, wie auch die zahlreichen Randminiaturen neben den Kanonbögen (Abb. 173) es tun, daß als letzte Vorbilder auch hinter dem Werke des mesopotamischen Mönches hellenistische Schöpfungen stehen. Etwas Neues, das uns in den erhaltenen Handschriften hier zum ersten Male entgegentritt, sind diese den Evangelien vorangestellten Kanonbögen, unter denen die Parallelstellen der einzelnen Evangelien verzeichnet stehen. Sie sind nicht mehr gemalte Architektur, sondern nur ein Spiel der Phantasie mit der Architektur. Ihr Reiz besteht in der farbigen Ornamentik und dem abwechslungsvollen Beiwerke von Pflanzen und Tieren. Hier sehen wir das eigentliche Wesen der Kunst des Ostens seinen Einzug halten. Im Figürlichen gibt sie der hellenistischen Schöpfung nur eine neue Prägung; im Ornamentalen aber tritt sie mit Eigenem auf den Plan. Diese syrischen Schmuckbögen hat das Mittelalter übernommen und zur höchsten Vollendung entwickelt. Eine dem Rabbula-Evangeliar verwandte Handschrift besitzen wir in dem Evangeliar aus Mar-Anania, das heute der Pariser Nationalbibliothek gehört (Abb. 174). Die Randminiaturen seiner Kanonbögen verraten noch stärker als die des Rabbula-Evangeliars die hellenistische Abstammung, wie etwa der Engel deutlich zeigt, der die zum Grabe des Herrn kommenden Frauen anredet.

Ein armenischer Abkömmling der syrischen Evangelien-Illustration ist uns in einigen Blättern erhalten, die heute einem jüngeren Evangeliar der Patriarchats-Bibliothek zu Etschmiadzin, aus dem Ende des zehnten Jahrhunderts, beigebunden sind.

Alexandrien, die Stadt der Bücher und der Gelehrten, muß in der ersten Blütezeit der altchristlichen Buchmalerei eine große Rolle gespielt haben. Nach dem, was wir von der alexandrinischen Kultur wissen, nehmen wir an, daß gerade das echt Hellenistische, vor allem das Idyllische, das z. B. der Wiener Genesis ihren Zauber verleiht, auf Alexandrien als Urausgangspunkt zurückzuführen sei. Sicher ist aber — wir mußten schon einmal darauf hinweisen —, daß gerade in Ägypten das griechische Element vor dem wieder aufleben-

den einheimischen, dem koptischen, schon früh zu weichen begann. Die Kunst spiegelt darin nur wider, was die Geschichte des Dogmas, der Liturgie und des christlichen Lebens uns gelehrt hat. Aber die Kraft der alten ägyptischen Kultur war längst gebrochen, als das Koptische auflebte. Die Kunst Agyptens war in ihren Prinzipien primitiv, jedoch in Jahrtausende langer Ubung aufs höchste verfeinert worden. Sie war eine raffinierte Primitivität. Es gibt nichts Feineres als das altägyptische Gefühl für die Geschlossenheit einer Gestalt, den feinen Schwung der Linien und die leise Schwellung der Oberfläche eines Bildwerkes. Was von dieser altägyptischen Kunst in der koptischen auflebte, war eine rohe Primitivität. Vom späten Hellenismus hatte sie nur eines so tief in sich aufgenommen, daß sie es nicht wieder verlieren konnte, und dieses Eine paßte zum christlichen Kunstideale: das Streben nach dem Ausdrucke des Lebens in den Gesichtern. Die bekannten Mumienporträts des Fajum sind von dieser Kraft des Ausdrucks in der ägyptischen Porträtmalerei ein noch heute ergreifendes Zeugnis. Ein christliches Denkmal der ägyptischen Buchmalerei des fünften Jahrhunderts ist in den Fragmenten einer auf Papyrus geschriebenen illustrierten Weltchronik ans Licht gekommen. Wenn im Rabbula-Evangeliar Illustrationen neben die Kanontafeln gesetzt sind, so stehen sie hier ohne weiteres mitten im Texte. Aber das lose Nebeneinander von Personen und Gebäuden, dieses bloße erzählende Aneinanderreihen, wirkt ebenso kindlich unbeholfen wie die Ungeschicklichkeit in der Behandlung der menschlichen Formen. Jedoch, aus dem großen, dunkelumschatteten Auge schaut ein Volk mit scharfem Blick uns an, das groß war in der Askese und heiß bis zum Fanatismus im Kampfe für seine religiösen Uberzeugungen.

Es ist ein großer Verlust für die Geschichte der christlichen Kunst, daß wir an frühen ägyptischen, christlichen Handschriften mit Illustrationen nicht reicher sind. Die vielen Werke der koptischen Kleinplastik können uns diesen Verlust nicht ersetzen. Denn da sie Einzelfiguren darstellen, veranschaulichen sie wohl das Erlahmen der plastischen Kraft, das Zurückfallen in die Fläche, das Erblinden für anatomische Verhältnisse, aber nicht klar genug den Verlust der Gabe der Komposition. Schon die altägyptische Kunst hatte gemäß ihrem primitiven Charakter nicht innerlich aus dem Zusammenhange der Gruppe und der Handlung heraus, sondern äußerlich durch wohlabgemessene Zusammenstellung komponiert. Ihr wunderbarer Sinn für Ebenmaß hatte sie jedoch auch auf diese Weise das Höchste erreichen lassen. Was aber die alten Wurzeln an neuen Schößlingen hervorbrachten, nachdem der Stamm in der hellenistischen Zeit verdorrt war, das waren verwilderte Triebe. Daher ist die koptische Kunst erzählend, aber im Grunde ohne Komposition. Wir können kaum bezweifeln, daß die Illustrationen der frühkoptischen Handschriften einen ähnlichen Charakter gehabt haben, wie die Fresken von El-Kargeh, die ihre Szenen richtungslos über die Fläche ausschütten (Abb. 40).

Ich glaube auch, daß wir die Spuren davon in der Einwirkung verfolgen können, die von der ägyptischen Buchmalerei auf die des westlich anstoßenden lateinischen Nordafrika und durch sie auf die des vormaurischen Spanien ausgegangen ist. Von dieser Einwirkung zeugt eine Bilderhandschrift, der früher schon einmal erwähnte Ashburnham-Pentateuch. Sie ist nicht frei von koptischen Elementen und verrät in mehr als einer Szene zugleich den Wurzelzusammenhang mit den byzantinischen Oktateuchen, das heißt, zuletzt eben die hellenis-

tische Wurzel. Was aber dieser spanischen Handschrift des siebten Jahrhunderts den besonderen Charakter verleiht, das ist wieder das Zusammendrängen von vielen Szenen, ohne kompositionelle Formung, dabei in den Einzelheiten der packende Realismus. Die Küste Nordafrikas entlang ist diese Kunst vom Osten bis nach Spanien vorgedrungen (Abb. 176). Der gemeinsame Grundzug, der die spätantike christliche Buchmalerei beherrscht, die Unterordnung alles Optischen unter den Gedanken, unter den Willen, zu berichten und etwas klar zu machen, fehlt im Ashburnham-Pentateuch erst recht nicht. Ein einziges Blatt z. B., enthält alle Einzelheiten der Gesetzgebung auf Sinai und erläutert dazu noch jede durch eine Beischrift. Um die Szenen, die für den Maler in einem geistigen Zusammenhange stehen, auch als ein Ganzes zu bringen, setzt er sie auf dasselbe Blatt, eine über die andere. Diese Darstellungsweise ist als »vertikale Projektion« bezeichnet worden. So wenig wie die »umgekehrte Perspektive«, ist sie auf die Handschriften-Malerei beschränkt. Sie ist ebenso vorhanden, wenn etwa auf der Türe von S. Sabina (Abb. 126) in einem Bildfelde die Bestandteile einer Szene über einander angeordnet werden, damit alles ohne verdeckende Überschneidung zur Anschauung komme. Aber die umgekehrte Perspektive ist wie die vertikale Projektion nicht nur als eine neue Technik zu verstehen, sondern vor allem als Folge der immer stärker werdenden Unterordnung des Bildes unter die Gedankenvorstellung. Dabei muß man sich freilich bewußt bleiben, daß ähnliche, uralte Darstellungs-Gewohnheiten in der frühen assyrischen und ägyptischen Kunst bestanden hatten, die damals sicher wegweisend gewirkt haben.

In Byzanz hat sich das hellenistische Erbe auch in der Buchmalerei am reinsten erhalten. Es gibt byzantinische Handschriften des zehnten Jahrhunderts, die als treue Kopien den Charakter des vierten und fünften so vollkommen bewahrt haben, daß man sie bei den Werken der altchristlichen Kunst behandeln muß. Das gilt am meisten von einigen Psalter-Handschriften der Pariser Nationalbibliothek und der Vatikanischen Bibliothek. Wir sehen z. B. Davids Kampf mit Goliath. Die Dynamis stärkt ihn, da er zum tödlichen Wurfe ausholt, während die Feigheit hinter Goliath entflieht. Oder er sitzt bei seiner Herde im Gebirge bei Bethlehem (Abb. 182) und spielt die Harfe. Der Gott der Berge lagert am Fuße eines Felsens als Zuhörer. Bei David sitzt die Melodie, und das Echo lauscht hinter einem Brunnen.

Den weichen malerischen Charakter, der diese Handschriften auszeichnet, haben andere durch den spezifisch byzantinischen, einen schärferen und mehr zeichnerischen Stil ersetzt. Sonst aber stehen sie den alten Vorbildern inhaltlich und formell so nahe, daß sie immer noch als Spiegel der altchristlichen Kunst von Bedeutung sind. Wir denken an die illustrierten Oktateuche und besonders an Handschriften wie die Homilien Gregors von Nazianz in der Pariser Nationalbibliothek und in der Ambrosiana zu Mailand.

Im allgemeinen hat die byzantinische Buchmalererei, wie überhaupt die byzantinische Kunst es gut verstanden, die hellenistische Grundform und die syrische Umprägung miteinander zu verbinden, und so beide zu bewahren, wie sie auch im Dekorativen die Schönheit der östlichen Ornamentik weiter gepflegt hat. Sie hat aber auch stark auf die syrische, mit ihr auf die armenische und koptische Kunst zurückgewirkt. Daher kommt die Kompliziertheit der mittelalterlichen Kunst des Ostens, sowohl ikonographisch wie formal. Sie reizt aufs höchste den analytischen Scharf-

sinn des Forschers; aber sie verwischt zunächst mehr das kontrastreiche Bild der altchristlichen Buchmalerei, als daß sie es offenbarte. Aber indem sie die bodenständigen Kräfte der einzelnen Länder an der Arbeit zeigt, klärt sie doch auch unsere Erkenntnis von der ursprünglichen Verschiedenheit.

In anderen byzantinischen Handschriften dagegen liegen die verschiedenen Elemente, das hellenistische, das syrische und selbst das koptische offen nebeneinander und werden nur leicht durch die byzantinische Technik ausgeglichen; so in der vatikanischen Handschrift der Topographie des Kosmas des Indienfahrers aus dem neunten Jahrhunderte, die das Original des sechsten Jahrhunderts reproduziert (Abb. 177—180).

Gerade die Topographie des Kosmas macht uns klar, wohin der Kampf der Denkvorstellung gegen die Sehvorstellung zielte und führte. Wenn der Maler David und die Sängerchöre so darstellte (Abb. 179), daß er um die Büste Davids die Sänger radial legte, wie die Speichen eines Rades, so ist jeder Zusammenhang mit der geschauten Wirklichkeit verloren gegangen. Ein System, das ihm für die Darstellung des Weltalls passend schien (Abb. 180), wo er, man möchte sagen, eine wissenschaftliche Ansicht geben wollte, wandte er auch hier an, gleich als ob er gefürchtet hätte, bei einer natürlich-perspektivischen Zeichnung etwas zu verlieren. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind die Darstellungen dieser Art in der Topographie des Kosmas nicht erst das Produkt des byzantinischen Kopisten, sondern des Autors, allenfalls eines älteren Zwischenkopisten in einem Kloster auf dem Sinai, wo Kosmas selbst sein Leben als Mönch beschlossen, vielleicht auch seine Schrift abgefaßt hat. Wie man sieht, lebt in dem Werke, wie es heute vorliegt, der Kopte neben dem Syrer und dem Byzantiner. Diesem ist auch die Umwandlung der ezechielischen Gottesvision aus der syrischen Form des Rabbula-Evangeliars (Abb. 172) in die von der Liturgie bestimmte neue Gestalt (Abb. 177) zu verdanken.

Der konservative Genius Roms hat bis an das Ende des Altertums den hellenistischen Grundzug in einer gewissen einfachen, aber treuen Ausprägung bewahrt. Daher sind die wenigen abendländischen illustrierten Evangelienhandschriften, die man dem christlichen Altertume zurechnen kann, gute Zeugen der ältesten Formen und auch von der Zersetzung des optischen Bildes verhältnismäßig frei: ein paar Blätter mit dem Schlusse des Johannes-Evangeliums in München, aus dem sechsten Jahrhunderte, und ein Evangeliar aus dem ältesten Bestande von S. Augustin in Canterbury. Nicht jünger als aus dem siebten Jahrhunderte, steht diese in Italien angefertigte Handschrift gerade auf der Schwelle zum Mittelalter hin. Das Evangeliar gehört heute dem Corpus Christi-College in Cambridge (Abb. 175). Der Evangelist Lukas auf dem Titelblatte zu seinem Evangelium ist noch eine echt antike Gestalt, und die kleinen Szenen des Lebens Christi, die den Rahmen füllen, sind zwar etwas schwerfällig gezeichnet, aber doch gut und klar komponiert. Die Säulen und der Architrav sind noch wirkliche Architekturen; nur der Schmuck der Lunette verrät den Einfluß des persisch-syrischen Geschmackes, der inzwischen auch Rom für sich gewonnen hatte.

Künstlerisch befriedigen uns die altchristlichen Handschriften weniger als die Mosaiken. Wir glauben nicht, daß sich dieses daraus erklärt, daß sich keine Handschriften ersten Ranges erhalten hätten. Wir möchten im Gegenteile glauben, daß einige der erhaltenen Werke das Beste darstellen, was die Zeit ge-

schaffen hat. Der Grund liegt tiefer. Auch in den Handschriften offenbaren sich die zersetzenden Mächte der spätantiken Kunst; es fehlt aber die große Kraft, die sie zusammenhält, wie das bei den Mosaiken der Fall war. Dieses letztere kommt von der rein illustrativen Art der Handschriften-Malerei. Sie war für den Griechen das Natürlichste. Für den Christen aber entbehrte sie der großen, treibenden Idee. Darum unterlag sie stärker dem Schwergewichte der Zeitverhältnisse. Die christliche Kunst ist am größten, wenn ein erhabener Gedanke über den Erscheinungen schwebt. So hat auch das Mittelalter in der Handschriftenmalerei seine höchste Kraft und Liebe nicht der erzählenden Illustration, sondern den symbolischen Bildern gewidmet. Um aber in diesen sich ausleben und sie in Verbindung mit einer neuen Ornamentik zu einer künstlerischen Einheit ausbilden zu können, dazu bedurfte das Mittelalter einer größeren Freiheit von allem Naturalismus, als die hellenistische Kunst sie besaß. Daher wurde die allmähliche Auflösung des Sehbildes und der Sieg der Gedankenvorstellung, für die Kunst der Antike ein Zeichen des Verfalles, für die christliche Kunst des Mittelalters das Durchgangstor zu ihren größten Triumphen.

XI. DIE INHALTLICHE HELLENISTISCH-ORIENTALISCHE AUSGESTALTUNG DER BILDTYPEN. REALISMUS, MYSTIK UND LITURGIE

»Hellas in des Orients Umarmung«, mit diesem markanten und, wie er es liebt, etwas aufreizenden Stichworte hat Strzygowski in einem Aufsatze des Jahres 1902 die Aufsaugung der griechischen Eigenart durch die orientalische Welt bezeichnet. In einem furchtbaren Bilde macht er anschaulich, wie er sich den Vorgang denkt: Die edle, jugendschöne Psyche, die griechische Kunst, wird, reif geworden, einem alten Semiten verkauft, der sie die erste unter den Schönen seines Harems sein läßt. Prunkende Feste werden gefeiert, bei denen Hellas den Ton angibt und die semitische Sippschaft, strotzend in Seide, Gold und Edelstein, die Gesellschaft bildet, bis dann nach dem Tode der Psyche von Hellas die semitische Sippschaft sich im eigensten Erbe jener festsetzt und so die Herrschaft in der Kunst des römischen Reiches antritt. Seitdem hat Strzygowski seine Theorie wesentlich verändert. Er will schon in der Schönheit der hellenischen Psyche eine giftige Frucht der Verbindung der bildlosen, nur im Ornamente ihre Träume ausdrückenden Kunst der arischen Ost- und Nordvölker mit der semitischen Treibhauskunst des Mittelmeeres erblicken und die christliche Kunst nur noch als eine Episode in dem Trauerspiel des Untergangs der rein arischen, der »abstrakten« Kunst gelten lassen. Denn die abstrakte Kunst, die Kunst des reinen Ornamentes und des gesetzmäßigen Baues, gilt ihm als wesentlich höher, als die der bildlichen Darstellung, die nur ein Mittel der Machtgier der Despoten in den alten Reichen des Orients sei, die im Götter und Menschenbilde sich Werkzeuge der Einschüchterung der Geknechteten geschaffen habe.

Die Geschichte der altchristlichen Kunst, die immer wieder uns auf das Problem: Hellas und der Orient stieß, gibt uns wohl ein Recht, ganz anders zu urteilen.

Denn die Verbindung, die Hellas und der Orient im Christentume eingingen, war lebenzeugend, wie es auch jene frühere gewesen war, aus der die künstlerische Begabung der Griechen ihre ersten starken Antriebe gewonnen hatte. Wir sahen, wie die Baukunst und die bildende Kunst der christlichen Völker des Ostens durch die Berührung mit dem Gestaltungsdrange, der als das Erbe von Hellas in der antiken Welt immer noch wirksam war, zu neuem, höheren Leben erwachte. Der christliche Osten zehrt heute noch von dieser Lebenszufuhr. Die hellenistische Kunst selbst aber empfing auch ihrerseits ganz neue Kräfte und dazu die Möglichkeit einer fortdauernden Wirkung im Abendlande für die kommenden Jahrhunderte.

Mit jener Kunst, die so aus der Gemeinschaft von Orient und Hellas entsprungen ist, müssen wir uns hier noch einmal unter dem Gesichtspunkte des Inhaltlichen beschäftigen. Auf den ersten Blättern dieses Buches, als wir den Eintritt der christlichen Kunst in die hellenistische Welt betrachteten und ihre ersten Zeichen deuteten, sind wir vom Inhaltlichen ausgegangen und haben die Formprobleme nachfolgen lassen. Denn es war ja der Geist, der die neue christliche Kunst gestaltet hat, und deshalb konnten wir nur von diesem Geiste aus die formalen Änderungen begreifen. Jetzt, am Schlusse, gehen wir den umgekehrten Weg. Denn im Formalen, in der vollständigen Änderung der äußeren Erscheinung, spricht sich die Durchdringung mit dem Oriente am klarsten aus, diese markanteste Erscheinung der nachkonstantinischen Zeit. Das Nachleben aber des Hellenischen in jener eigenartigen Vermählung der beiden Welten, aus der die Kunst des Mittelalters geboren worden ist, zeigt sich am deutlichsten im Inhaltlichen. Deshalb sei zum Schlusse auf dieses nochmals der Blick gelenkt.

Wir haben früher mehrfach auf den streng symbolischen Charakter der ersten christlichen Kunst hingewiesen. Selbst als sich, einem inneren Lebensgesetze folgend, der symbolische Bilderkreis zum triumphalen und erzählenden der nachkonstantinischen Zeit erweiterte, blieb sein alter Grundcharakter immer noch bestimmend. Er gibt den großen Mosaikzyklen, ja selbst einem guten Teile der Buchmalerei, ihr besonderes Gepräge und ihren Adel. Allmählich aber legt sich über die ältere, einfach symbolische Auffassung eine jüngere, realistische. Als ihre Heimat finden wir das syrisch-palästinensische Gebiet. Jede eindringende ikonographische Untersuchung zeigt nun, wie etwa seit dem sechsten Jahrhunderte zwei Typen nebeneinander bestehen, einer aus dieser und einer aus jener Welt der Kunst. Es ist nicht so, wie man meistens zu glauben scheint, daß im syrischen Lande die ältere, christlich-hellenistisch-symbolische Vereinfachung unbekannt gewesen wäre. Selbst in einem so ausgesprochenen syrisch-realistischen Werke wie dem Evangeliar des Rabbula leben in den kleinen Randbildern fast nur die ältesten, ganz einfachen Typen. Die Geburt Christi, die Taufe des Herrn oder auch seine wunderbaren Heilungstaten sind ganz in derselben, aufs äußerste reduzierten, symbolisch andeutenden Weise dargestellt, wie in den ältesten Gemälden und Skulpturen des Westens (Abb. 173). Es muß also einmal diese Form, die wir soeben die christlich-hellenistisch-symbolische nannten, auch im Osten geherrscht haben, übrigens ein Beweis mehr, daß der Hellenismus die gemeinsame Grundlage der darstellenden christlichen Kunst ist. Aber diese Art konnte auf die Dauer dem volkstümlichen Bedürfnisse nicht genügen. Das Volk wollte anschaulich, rührend und ergreifend erzählt haben. Die durch die Apokryphen befruchtete Phantasie verlangte ihr Recht, wie auch die mitfühlende Andacht und die dichterisch schwungvolle Liturgie. So beginnt ein Umbilden und Neubilden der Szenen und dann ein Nebeneinander- und ein Aufeinanderwirken der so geschaffenen bildhaften Vorstellungen. Einmal geprägt, werden sie nicht mehr aufgegeben. Der Osten, länger als der Westen von den verheerenden Stürmen barbarischer Einfälle bewahrt, jahrhundertelang kulturell reicher und dazu im Temperamente lebhafter als der Westen, war die Stätte der Ausbildung der neuen Typen. Der Westen hat in den langen Jahrhunderten bloßer Rezeptivität, bis tief in das Mittelalter, die alten und neuen Formen vom Osten her einfach aufgenommen. So entsteht das merkwürdige Phänomen, daß man ohne erkennbaren Grund in der frühmittelalterlichen Kunst ganz verschiedene Typen für denselben Gegenstand nebeneinander findet, ohne daß man sagen könnte, weshalb der eine Künstler hier so und der andere gleich daneben anders dieselbe Sache dargestellt hat. Die ganze Kompliziertheit der mittelalterlichen Ikonographie kommt daher, und erst die nähere Bekanntschaft mit der Kunst des Ostens gibt uns den Schlüssel zur Lösung des Rätsels.

Nehmen wir ein Beispiel. Die Geburt Christi wurde zuerst in symbolischer Art dargestellt, sei es in die Huldigung der Magier einbegriffen (Abb. 23), und das war die erste Form, oder in die Huldigung der Hirten und der vernunftlosen Tiere. Die Hirten sind an der Krippe wichtiger als der hl. Joseph, ja fast wichtiger als selbst Maria. Denn beide können eher fehlen als die Hirten. Maria sitzt auf den ältesten Darstellungen, wo wir sie bei der Krippe finden, aufrecht neben der Krippe. Denn sie hat ja nicht in Schwäche geboren, sondern wunderbar als unversehrte Jungfrau. So er-

blicken wir sie auf den Sarkophagen (Abb. 60) und auch noch im Evangeliar des Rabbula (Abb. 173). Die Oelampullen von Monza dagegen, jene Pilgerandenken aus dem Hl. Lande, die wir früher erwähnten, zeigen sie teils thronend, mit dem segnenden Kinde auf dem Schoße, das die Hirten von der einen und die Weisen von der anderen Seite anbeten, während die Tiere der Herde unten ein fröhliches Spiel treiben und die Engel oben auf das Siegeszeichen des Menschgewordenen hinweisen (Abb. 144). Auf anderen aber sehen wir Maria liegend, als Wöchnerin also, neben der Krippe Die Krippe selbst wird in eine Höhle verlegt, über der ein Stern erstrahlt, alles entsprechend der Ausmalung der Geburt Christi im apokryphen Protoevangelium des Jakobus. Dann tritt die Hebamme hinzu, die nach dem Berichte dieses selben Evangeliums nicht an die Jungfräulichkeit der Mutter glauben wollte und für ihre verwegene prüfende Berührung durch Verdorren der Hand bestraft wurde. Sie hält diese Hand, Heilung erflehend, zum Kinde in der Krippe hin (Abb. 157). Die fromme Phantasie beginnt weiter, die Erscheinung der Engel vor den Hirten sich auszumalen. Choricius von Gaza, der im sechsten Jahrhunderte die soeben fertiggestellten Mosaiken der Sergiuskirche von Gaza eingehend beschreibt, läßt uns die Hirten in ihren einzelnen Stellungen und Bewegungen, man möchte sagen, mit unseren eigenen Augen sehen, wie sie den Engeln lauschen, der eine auf den Stab gestützt, der andere ihn vor sich hinhaltend, der im Anhören ganz seiner selbst vergessen. Er beschreibt, wie die Hunde aufmerksam werden, die Schafe aber ruhig am plätschernden Bache weiter weiden. Es ist das Bild, das dann in zahllosen Wiederholungen des Ostens und später auch des Westens wiederkehrt und schließlich mit dem der Krippe zu einem verbunden wird. Die Liturgie mit der ganzen Süße und Innigkeit, die sie gerade im Osten hat, malt weiter. »Laßt schweigen Eure Flöten, Ihr Hirten,« so singt sie, »wo der Engel Lied ertönt.« Wir verstehen, wie in die östlichen Weihnachtsbilder der Hirt hineinkommt, der seine Flöte spielt, indes die Schafe ruhig um ihn herum weiden. Nicht erst in der abendländischen Kunst des Mittelalters hat man die Innigkeit der Weihnachtsfreude wiederzugeben verstanden. In Byzanz, wo das Erbe der Griechen eifersüchtiger gehütet wurde als im übrigen Osten, nimmt man alle diese Bereicherungen, die vielleicht im Hl. Lande selbst entstanden sind, auf und verfeinert sie. Hier wird es wohl auch gewesen sein, daß man, anknüpfend aller Wahrscheinlichkeit nach an antike Bilder der Wartung eines Neugeborenen, das Kind von zwei Dienerinnen baden ließ. So wird das ältere Motiv der ungläubigen Hebamme durch das Bad des Kindes ersetzt.

Der Osten, stark in der Treue gegen die Tradition, geht ruhig vor. Er ändert nicht übereilt, sondern bildet ganz langsam, aber dennoch mit feinem Gefühle die heiligen Szenen im einzelnen weiter aus. Wie Maria sich von ihrem Lager aus dem Kinde zuwendet, wie sie die Hand nach ihm ausstreckt, wie die Hirten nach oben schauen und horchen, oder, vom himmlischen Glanze geblendet, die Hand vor die Augen halten, das sind jene kleinen Züge, in denen sich das still und ehrfürchtig weiter schaffende Leben seiner Kunst äußert. All unsere Weihnachtsdarstellungen bis in das vierzehnte Jahrhundert beruhen auf diesen Gestaltungen des Ostens, noch weit über Franziskus von Assisi hinaus. Und dabei die merkwürdige Tatsache, daß die alte und einfache Form, das Kind in der hochgebauten Krippe und Ochs und Esel hinter ihr, Maria und Josef aber neben ihr, neben diesen bereicherten

Darstellungen im Abendlande erhalten bleibt. Erst die stark subjektive Mystik des vierzehnten Jahrhunderts, in unserem Falle eine Vision der hl. Birgitta von Schweden, hat die bis dahin gebräuchliche Form des Weihnachtsbildes verändert.

Nicht anders ist es etwa mit der Taufe Jesu. Wir haben die älteste Form dieser Szene in der Lucinagruft (Abb. 31) und dann die gebräuchlich gewordene in mehreren Katakombenfresken (Abb. 28, 29) und auf Sarkophagen (Abb. 46) kennengelernt: Der Herr steht in kleiner Gestalt vor Johannes im Wasser, und über ihm schwebt die Taube des Hl. Geistes. Die Kuppelmosaiken der beiden Baptisterien von Ravenna zeigen uns die Bereicherung im Laufe des fünften Jahrhunderts. Im Wasser erscheint nach hellenistischer Weise der personifizierte Flußgott. Christus hat seine natürliche Größe, indem der Künstler seine Gestalt zum Teil durch das Wasser hindurchscheinen läßt. Im sechsten Jahrhunderte finden wir dann einerseits auf den palästinensischen Ampullen, dem Johannes gegenüber, einen dienenden Engel, andererseits auf der Maximinianskathedra von Ravenna dazu den personifizierten Jordan, wie er sich ängstlich abwendet (Abb. 146). Diese flüchtende Gestalt des Jordangottes wird dann ebenso typisch, wie eine eigenartige Darstellung des Wassers, das sich zu stauen scheint und um Christus herum ansteigt. Die Erklärung liegt in einer Anschauung, die sich aus dem Vergleiche der Taufe Jesu mit dem Zuge der Juden durch das Rote Meer und dem des Josue durch den Jordan ergab. Man bezog mehrere Psalmstellen auf Christi Taufe, besonders Psalm 113: Mare vidit et fugit, Jordanis conversus est retrorsum. Diese Idee verdichtete sich schon sehr früh zu apokryphen Berichten und fand auch in die hochfeierliche Liturgie des Epiphanientages Eingang: Der Fluß hält seinen Lauf an, rauscht auf und umhüllt Christus. Die von einem Kreuze gekrönte Denksäule, die dem Pilger den Ort der Taufe Jesu im Jordan bezeichnete und von der die Pilgerberichte vom sechsten bis zum achten Jahrhunderte erzählen, fand gleichfalls in die Taufdarstellung Eingang. So verband sich mit tiefster Andacht und ehrfürchtiger Scheu doch die lebendigste Vorstellung von der Wirklichkeit. Unsere abendländischen Darstellungen der Taufe Jesu haben sich nie von diesen im Oriente geschaffenen Formen losgemacht.

In dieser Weise hat der Osten, das Land des Erdenlebens Christi, alle Szenen aus dem Leben des Herrn und seiner Mutter in einer eigenartigen Vereinigung von Symbolik, Mystik und realistischer Treue neugestaltet, besonders jene, deren Gedächtnis ein besuchtes Pilgerheiligtum festhielt, oder denen ein liturgisches Fest geweiht war. Wahrscheinlich haben berühmte Bilder beliebter Wallfahrtsstätten Palästinas geradezu die Typen mancher Szenen geschaffen. Pilgerandenken, von denen wir die Oelampullen erwähnt haben, verbreiteten diese Typen in alle Welt.

Die Kreuzigung Christi, für die vorkonstantinische Zeit einfach undarstellbar, wurde im Triumphkreuze des Christus-Monogramms angedeutet, als das Kreuz ein Siegeszeichen geworden war (Abb. 52). Dann erschien sie in einer merkwürdigen Verbindung des Symbolischen mit dem Realistischen, als man sich nicht enthalten konnte, den Gekreuzigten selbst wiederzugeben. Das Elfenbeintäfelchen im Britischen Museum zu London zeigt den Heiland am Kreuze hängend, nur mit einem ganz schmalen Lendenschurze bekleidet, den man, in Rom wenigstens, auch dem zum Tode Verurteilten beließ. Neben Christus holt der Konfektor mit erhobener Hand zum Stich in die Seite des Herrn aus (Abb. 136), also auch

hier wieder ein harter Realismus. Aber der Gekreuzigte, der in diesem Augenblicke schon tot sein müßte, steht wie lebend mit geöffneten Augen und ausgebreiteten Armen mehr vor dem Kreuze, als daß er daran hängt. Das Täfelchen stammt aus dem fünften Jahrhunderte. Auf der Holztüre von S. Sabina in Rom, die auf dieselbe Zeit zurückgeht, steht Christus fast wie ein Orant vor dem Kreuze. Aber hier hängen die beiden Schächer neben ihm. Er überragt sie an Größe. So drückt man symbolisch aus, daß er mehr ist als sie. Der Hintergrund ist die Stadtmauer; denn außerhalb der Stadt wurde er gekreuzigt. Also wieder realistische Ortstreue. Auf den Monza-Ampullen bemerkt man das Tasten nach dem Neuen. Wohl hat man es gewagt, die Schächer als Gekreuzigte abzubilden, aber den Herrn selbst hat man doch nur durch ein Brustbild über dem Kreuze angedeutet (Abb. 183). Annähernd um dieselbe Zeit, gegen Ende des sechsten Jahrhunderts, hat dann Rabbula in einer Miniatur seines Evangeliars sowohl Christus als auch die Schächer dargestellt (Abb. 171). Die Schächer sind in ganz realistischer Weise an ihre Kreuze mit Stricken gefesselt. Sie sind mit einem Lendenschurze bekleidet. Christus dagegen hängt in einem langen, ärmellosen Gewande, das nur die Seitenwunde frei läßt, am Kreuze. Symbolisch ist es hier, daß der gute Schächer, am demütig geneigten Haupte deutlich erkennbar, zur Rechten des Herrn, der böse zu seiner Linken hängt, auch daß der Lanzenstich in die rechte Seite geführt wird, während der Schwammträger von links den Essig an die Lippen des Dürstenden bringt. Symbolisch sind ferner Sonne und Mond zu verstehen, die alten Zeichen der Unsterblichkeit in der ägyptischen Kunst, die rechts und links neben dem Kreuze sichtbar werden. Realistisch hingegen ist wieder die Landschaft. Entsprechend der Wirklichkeit hat der Maler den Berg Golgotha angedeutet und im Hintergrunde die beiden Höhen bei Jerusalem. Ganz nach dem Leben spielen zu Füßen des Kreuzes die Soldaten das Moraspiel um den ungenähten Rock Christi. Es dauert aber nicht lange, und zu Füßen des Kreuzes erscheint der Schädel und das Gebein Adams. Liturgie und Legende bringen diesen symbolischen Zug hinein. Die Kunst von Byzanz endlich übernimmt wohl diese in Palästina und Syrien ausgebildete Form des bekleideten Heilands am Kreuze; aber sie übernimmt noch lieber die offenbar ältere des nur mit einem Lendenschurze bekleideten. Treu ihrer hellenischen Gesinnung bildet sie dann den Körper zu einer edlen Gestalt um. Es ist dieser leicht geschwungene Kruzifixus, der die romanische und auch die gotische Form der abendländischen Kreuzigungsdarstellungen bestimmt hat. Aber auch die andere, die des bekleideten Gekreuzigten, hat im Abendlande lange eine große Verbreitung gefunden.

So kann man überall die beiden Grundformen, die ältere, hellenistische und die jüngere, syro-palästinensische, wiederfinden. Jene ist die einfachere, diese die reichere, mit Zügen aus der Legende, Symbolik und Liturgie ausgestattet. Ob man die koptische Kunst, die armenische, die syrische oder die byzantinische, oder endlich, ob man die aus der alten einheimischen Überlieferung und aus den Quellen des Ostens zugleich gespeiste abendländische Kunst untersucht, immer stößt man auf diese beiden Schichten.

Hat aber das Abendland nicht auch etwas Eigenes dazu getan? Oder besser: Gibt es nicht eine besondere abendländische Note in der altchristlichen Kunst? Ich glaube wohl. Wir finden sie am besten von der Literatur aus. In der abendländischen theologischen Literatur

gibt es weniger Mystik und mehr Heilsgeschichte als in der des Ostens. Die symbolischen Beziehungen haben weniger Reichtum und Stimmung, aber mehr System. Man braucht nur einmal zu sehen, wie ein Gregor der Große den Gegensatz »Synagoge — Kirche« immer wieder zum Grundgerüste allegorischer Auslegungen biblischer Stellen macht, und wie er alle Typen in dieses System einordnet, um zu erkennen, wohin der abendländische Geist zielt. Daher möchte ich glauben, daß die größere Konzentration auf die Hauptereignisse des Lebens Christi, auf seine Geburt, seinen Tod, seine Auferstehung und Himmelfahrt, ferner die so früh und immer stärker beliebte Darstellung der Evangelisten und ihrer Symbole dem Geiste des Abendlandes entsprechen. Nicht minder bezeugt ihn z. B. die lange bleibende Vorliebe für eine Szene, wie die aus Bethlehem und Jerusalem, d. h. aus dem Heidentume und dem Judentume, hervorgehenden zwölf Lämmer, die dem mystischen Berge entgegenziehen, auf dem das Lamm Gottes steht und von dem die vier Paradiesesflüsse herabfließen. Wie oft ist diese Szene nicht in römischen Mosaiken dargestellt worden! Ob nicht auch z. B. die symbolische Fortentwicklung der Kreuzigung abendländisch beeinflußt ist, die wir im achten Jahrhunderte in Sancta Maria Antiqua finden? Die Kreuzigung ist dort in der Weise dargestellt, daß das Kreuz auf hohem Berge steht und die vier Regionen der Erde und der Himmelszonen durchschneidet, und daß die Heiligen und die verschiedenen Chöre der Engel, nach ihrer Rangstufe übereinander geordnet, den Gekreuzigten verehren. Obwohl in dieser Darstellung sicher vieles vom Osten kommt, so scheint doch ihre feierlich systematische Komposition den Einfluß des römischen Geistes zu verraten.

Im ganzen darf man nicht übersehen, daß gerade in der Zeit, in welcher der Osten die neuen, bereicherten Typen ausbildete, der Westen von den Stürmen der Völkerwanderung erschüttert wurde. Die von den fremden Eindringlingen verheerten Gegenden waren nicht der Ort, Kunstideen neu zu gestalten und ausreifen zu lassen. Noch weniger waren die germanischen Ankömmlinge selbst imstande, die altchristliche Kunst weiterzubilden. Sie mußten froh sein, wenn ihre des Figürlichen unkundige und nur im Ornamentalen geübte Hand notdürftig einige der wichtigsten und unentbehrlichsten Szenen roh wiedergeben konnte. Daher hat sich die Eigenart des Abendlandes erst deutlicher offenbaren können, als diese Schwierigkeiten überwunden waren und es selbständig schaffen konnte, das heißt im Mittelalter.

XII. DER AUSKLANG. BILD UND BILDERVEREHRUNG. ALTCHRISTLICHE UND MITTELALTERLICHE KUNST

Wir haben die Kunst der alten Christen von ihren bescheidenen Anfängen an den Gräbern der Toten bis zu ihrer triumphierenden Pracht in den Kirchen des sechsten Jahrhunderts sich entfalten sehen. Die Welt, in die das Christentum eintrat, war von der griechischen Kultur geformt, und es war daher die hellenistische Kunst, in der das Christentum seine Gedanken und Empfindungen zuerst ausgedrückt hat. Es war für die Kunst selbst und für das Christentum von unabsehbarer Bedeutung, daß es so kam. Der Bund des Christentums mit der Kunst wurde zum Segen für beide. Keine Macht wird ihn wieder lösen können; er wird auf immer die Schönheit heiligen und die Wahrheit anziehend machen.

Wir haben auch gesehen, daß die griechische Kunstkraft bereits ihre Höhe überschritten hatte, als das Christentum kam und sich ihrer bediente. Die nationalen Kräfte, die jene zu binden vermocht hatte, als sie mit der griechischen Kultur den Siegeslauf durch die ganze antike Welt antrat, erstarkten und lösten die ihnen aufgenötigte Bindung wieder auf. Für den Hellenismus war das der Zerfall; er mußte neuen Mächten Platz machen. Das Christentum war es, das ihn am längsten gehalten hat. Darum hat er auch seine letzte Kraft dem Christentume geschenkt. Alles, was groß und schön in ihm war, leuchtete noch einmal auf, wie die untergehende Sonne im Abendrot.

Aber auch aus der neu erstarkten und vordringenden morgenländischen Welt wußte das Christentum kostbare Elemente seiner jungen Kunst einzufügen. Ja, ohne sie wäre es kaum möglich gewesen, Formen zu finden, die ihm innerlich zu eigen und in natürlicher Weiterentwicklung die des Mittelalters wurden.

Dann kam der Zerfall der antiken Welt selbst. Religiöse Zersetzung und politische gingen Hand in Hand. Die nestorianische und die monophysitische Bewegung rissen deshalb so tiefe und unheilbare Wunden, weil sich der nationale Gegensatz an sie anklammerte. Der Ägypter und der Syrer wollten nicht mehr vom Byzantiner beherrscht sein. So fand der Islam eine geschwächte und zersetzte Welt vor, als er seit 622 in die Länder des römischen Reiches vorstieß. Er hat die Kunstfertigkeit der unterworfenen Christen wohl zu benutzen verstanden und so in gewissem Sinne bei ihnen das Erbe der altchristlichen Kunst angetreten. Wie die erste große Kulturblüte des Islam, so ist seine Kunstblüte nur aus dem zu erklären, was die unterworfenen Christen im Dienste der neuen Herren leisteten. Aber der Geist des Islam war von dem Geiste der christlichen Kunst von Grund aus verschieden. Er war vor allem bilderfeindlich und hat, wenn auch nicht ganz ohne Kampf, das religiöse Bild völlig unterdrückt. So blieb statt der Darstellung nur das Ornament, die Zierkunst. Er hat auch den christlichen Gottesdienst und die christliche Gottesidee, aus der die Architektur so gewaltige Kräfte zog, durch eine Gottesverehrung verdrängt, in der nicht die Inspiration zu Kultbauten von ähnlicher Bedeutung lag. So hat der Islam wohl eine wunderbare Zierkunst entwickelt, aber dem, was die altchristliche Zeit mit den Kräften des Hellenismus zur Entwicklung gebracht hatte, bei sich ein Ende bereitet.

Doch nicht nur im Islam selbst erstarb die alte religiöse Kunst; sondern auch bei den unterworfenen Christen hörte mit der Freiheit die Kraft des schöpferischen Lebens auf. Ihnen blieb nichts übrig, als vom alten Gute zu zehren.

So zogen sich denn die Kräfte im byzantinischen Reiche zusammen. Mehr als je fühlte es sich als den Träger der römischen Macht und der griechischen Kultur. Für die Kunst hat die Lösung Konstantinopels von den orientalischen Provinzen vielleicht wie eine Befrei-

ung gewirkt. Sie wurde griechischer, als sie es gewesen war. Sie zog sich vor allem zurück von dem Harten und Rohen der Syrer; sie wurde fein, fast möchte man sagen, elegant. Ein edler Schwung bewegt die Gestalten. In schönen Linien fallen die Gewänder. Die Körper werden zart, und die Gesichter erhalten ein feines Oval. Es war, wie wir sahen, der byzantinischen Kunst unmöglich, das Bild des Gekreuzigten in der Art wiederzugeben, wie sie das Londoner Passionstäfelchen oder die Tür von S. Sabina zeigt. Der byzantinische Christus hängt am Kreuze in hellenischer Schönheit. Wie die Gesamtauffassung, so gewinnt auch die Technik an Feinheit. Die byzantinischen Farben sind klar, der Auftrag ist glänzend und die Liniatur von äußerster Zartheit. Deshalb war die byzantinische Kunst auch berufen, in edlen Formen und allem Technischen für Jahrhunderte die Lehrerin des Abendlandes zu werden.

Die ganze östliche Welt war aber inzwischen dem griechischen Geiste noch einen Schritt weiter entgegengegangen. Das Bild war Kultbild geworden, Objekt der Verehrung. Als das Heidentum seine Rolle ausgespielt hatte, durfte das Christentum der griechischen Sehnsucht nach Verkörperlichung des Unsichtbaren zugeben, was es früher weder gedurft noch gekonnt hätte, was auch die Väter der ersten Jahrhunderte sicher verworfen haben würden: dem Bilde selbst durch Gruß, durch Blumenschmuck, durch Lichter u. a. eine Verehrung zu bezeugen. Es war ein Weg, der gefährlich werden konnte, wenn nicht die reine, geistige Gottesidee vor Abirrung beschützte. Aber die Verehrung der Bilder bekam einen noch tiefer hellenischen Sinn. Das urgriechische Verlangen, im Bilde die Person selbst lebendig werden zu sehen, führte dazu, daß man von Christus und den Heiligen nur jene Gestalt des Bildes gelten lassen wollte, die als die rechte und echte Wiedergabe der Erscheinung galt. Daher die Beliebtheit der Ikonen (Abb. 181) und die vielen Legenden von wunderbaren, ohne Menschenhände entstandenen heiligen Bildern. Das führte in der byzantinischen Kunst zur Herrschaft von ganz festen Typen. Als nun, teils aus politischer Berechnung, um die gefürchteten bilderfeindlichen Söhne Mohammeds milder zu stimmen, teils auch durch das Wiederaufleben älterer Anschauungen im östlichen Christentume selbst, der Bilderstreit ausbrach, als der griechische Kaiser Leo der Isaurier im Jahre 726 alle bildlichen Darstellungen verbot und mit Gewalt zerstören ließ, da war das für die griechischen Christen wie ein Griff nach dem Herzen des Glaubens. Der große Gedanke, der die Verteidiger des Bilderkultus entflammt, ist nicht ein künstlerischer, sondern der, daß das heilige Bild ein Spiegel der Menschwerwerdung des Sohnes Gottes selbst sei. Wer das Bild verwerfe und zerstöre, so sagten sie, der leugne damit die Möglichkeit, daß sich das Unsichtbare einsenke in die Sichtbarkeit, und damit zuletzt die Wirklichkeit der Inkarnation selbst. Wer nicht erlaube, sich Christus im Bilde zu vergegenwärtigen, der werde auch nicht mehr in seiner Menschheit die verborgene Gottheit verehren. Es war ein urhellenischer, christlich umgewandelter Gedanke, der hier seine Allgewalt erwies. So mußte der Kampf gegen die Bilder, als Kampf gegen die tiefsten Anlagen des griechischen Volkstums, gegen die geheiligte Ueberlieferung und endlich die dogmatische Ueberzeugung zugleich, scheitern. Was nach mehr als hundertjährigem Kampfe als Resultat blieb, das war eine verstärkte Bilderverehrung und künstlerisch ein noch innigerer Anschluß an die Tradition. So hat die byzantinische Kunst, und durch sie die russische und die der Balkanvölker, die alten Typen und den Nachhall des Formenadels der alten griechi-

schen Kunst noch lange bewahrt; aber ihre Schöpferkraft hat sie verloren. Ein Glück für sie, daß sie bereits so reich entwickelt war, als die Erstarrung einsetzte.

Wie aber war es im Abendlande? Dem Abendlande war es gelungen, die religiöse Einheit zu bewahren, als die germanischen Völker die Herren seiner einzelnen Gebiete wurden. Die religiöse Einheit schützte aber auch die Ueberlieferungen der antiken Kultur. So kam es, daß diese in jedem Augenblicke, der dazu günstig war, wieder wirksam werden konnte. Für den Anfang waren es freilich zwei getrennte Welten, die da nebeneinander bestanden, die römische und die germanische. Die Romanen waren die Träger des christlichen Glaubens, der antiken Kultur und darum auch der christlichen Kunst. Wohl brachten die germanischen Völker ein großes Geschick und eine Tradition im Ornamentalen mit. Im Figürlichen jedoch waren sie völlig unerfahren und hilflos. Als sich daher mit ihrer Bekehrung auch ein kultureller Ausgleich vollzog und sie anfingen, ihre Kraft künstlerisch im Dienste der Kirche zu betätigen, da mußten sie sich auf das Ornamentale beschränken. Deshalb ist die Kunst der Langobarden, der Franken, der Goten, wie übrigens auch die der Kelten, eine Kunst des Ornamentes, oft freilich von wunderbarer Feinheit. Das große antike Erbe an figürlichen Darstellungen lag in diesen Jahrhunderten brach, als sei es nicht vorhanden. Und doch müssen altchristliche Kunstwerke in großer Zahl bestehen geblieben sein, viel mehr, als wir es uns heute vorstellen, nachdem die Jahrhunderte ihr Zerstörungswerk so viel weiter fortgesetzt haben. Diese altchristlichen Werke blieben ohne merkbaren Einfluß, da niemand da war, der sich darin versuchen konnte, sie nachzuahmen. Das wurde erst anders seit dem achten Jahrhunderte. Karl der Große setzte die allmählich erstarkte kulturelle Kraft seiner Franken mit vollem Bewußtsein in unmittelbaren Kontakt mit der Antike, jener, die noch in alten Werken schlummerte, und jener, die in der Kultur des Ostens fortlebte. Damit beginnt die altchristliche Kunst bei den Völkern des abendländischen Westens neu zu leben. Gerade, daß sie ihnen aus zwei Quellen zuströmte, der alten des abendländischen Bodens und der jüngeren der östlichen Welt, war von großem Vorteile. Sie formten sich nach dem Ideale der Vergangenheit und lernten doch zugleich von der Gegenwart. Sie selbst gaben dazu ihre jugendliche Kraft. Alle künstlerischen Leistungen der altchristlichen Zeit und alles, was wir in ihr an Kräften und Strebungen wirksam gesehen haben, erhielt jetzt einen neuen Sinn und Wert. Selbst, was Zerfall und Zersetzung zu sein schien, half dazu, die innere, organische Einheit der neu erstehenden christlichen Kunst zu begründen, weil es dem Geiste Freiheit gab, sich die ihm angemessenen Formen des Ausdrucks zu schaffen und Natur und Symbol, Figur und Ornament vollkommen zu verbinden. Denn die aufstrebende mittelalterliche Kultur war ja selbst nicht Zerfall alter Kraft, wie die spätantike, sondern Sammlung junger Kräfte zur Einheit. So mußte auch ihre Kunst, obwohl sie mit der Tradition so eng zusammenhing, doch etwas ganz Neues werden. Das gibt der mittelalterlichen christlichen Kunst ihre unvergängliche Eigenart, ihre Geschlossenheit und ihre hinreißende Schönheit. Wenn wir aber diese bewundern, so dürfen wir nie vergessen, daß ihre Wurzel nur die Kunst der alten Christen sein konnte.

A N M E R K U N G E N

Zu Abschnitt I.

Zu dem vorliegenden Werke wurde der Verfasser zunächst angeregt durch eine an ihn gerichtete Bitte des Herausgebers der Sammlung. Wenn es im Texte und vor allem in seinen Abbildungen über den zunächst geplanten Rahmen hinauswachsen konnte, so gebührt dafür ein besonderer Dank dem verständnisvollen und opferwilligen Verleger. Die Rücksicht auf den Leserkreis, dem das Buch hauptsächlich zugedacht ist, bestimmte insofern mit die Auswahl des Stoffes, als es nicht auf eine möglichst vollständige Vorführung der Einzelheiten ankommen, sondern sich nur darum handeln konnte, die wesentlichen Faktoren zu zeigen und die Grundlinien der Entwicklung herauszuarbeiten. Ferner lag dem Verfasser daran, beide gerade an den abgebildeten Denkmälern klarzumachen und so eine innige Verbindung zwischen Bild und Text herzustellen. Aus diesem Grunde wurden sie auch je bei den Kunstkreisen näher behandelt, in denen sie am klarsten hervortreten, obwohl ja in Wirklichkeit alle Faktoren auf jedem Gebiete irgendwie hervortreten. Der Verfasser hofft, daß es ihm gelungen ist, auf diese Weise auch für den Laien Uebersichtlichkeit und Eindringlichkeit der Darstellung zu verbinden und das zu vermeiden, was ihm ganz besonders unsympathisch gewesen wäre: die ohnehin schon viel zu große Zahl der Kunst-Bilderbücher, die nur der Oberflächlichkeit Vorschub leisten, um ein weiteres zu vermehren. Für die Ueberlassung von Klischees und die Erlaubnis zu Reproduktionen spricht er den an besonderer Stelle genannten Autoren und Verlegern hier seinen wärmsten Dank aus, unter ihnen vor allem Herrn Prälat Wilpert in Rom, der Herderschen Verlagsbuchhandlung in Freiburg und dem Elwertschen Verlage in Marburg.

Für die nähere Kenntnis der Einzelheiten des Stoffes sei der Leser neben den im Texte des ersten Abschnittes erwähnten Werken, besonders von Kraus und Wulff, auf die Handbücher der christlichen Archäologie verwiesen. Das vollständigste, das zugleich der orientalischen Kunstwelt am meisten Beachtung schenkt, ist das von C. M. Kaufmann, 3. Aufl. Paderborn 1922. M. Leclercq, Manuel d'archéologie chrétienne, 2 Bde. Paris 1907, hat manche wertvolle Einzelabschnitte, ist aber nicht immer zuverlässig. Eine gute kurze Uebersicht des Wesentlichen der altchristlichen Denkmälerwelt gibt V. Schultze, Grundriß der christlichen Archäologie, München 1919, ein Werk, das zugleich das ausführlichere, ältere Buch desselben Verfassers, Archäologie der altchristlichen Kunst, München 1895, ergänzt. Zu erwähnen ist hier als Nachschlagewerk: F. X. Kraus, Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer, 2 Bde. Freiburg i. B. 1880-86, und das vielbändige, im Erscheinen begriffene: F. Cabrol et H. Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Paris 1907 ff. Eine ansprechende Zusammenfassung unter kunstgeschichtlichem Gesichtspunkte ist: M. Laurent, L'Art chrétien primitif, Brüssel 1911. O. Marucchi, Eléments d'archéologie chrétienne, 3 Bde., 2. Aufl. Rom 1906-9, behandelt nur das römische Material und auch dieses mehr als Führer zu den Denkmälern. H. Achelis, Der Entwicklungsgang der altchristlichen Kunst, Leipzig 1919, behandelt nur die ikonographische Entwicklung in der zömeterialen Malerei und Plastik; ähnlich die Aufsatzreihe „Altchristliche Kunst" desselben Verfassers in der Zeitschrift f. d. neutest. Wiss. u. d. Kunde d. Urchristent. XII — XVII (1911-1916). Die kleine Schrift von L. von Sybel, Frühchristliche Kunst, Leitfaden ihrer Entwicklung, München 1920, will vor allem eine chronologische Uebersicht der wichtigsten Vorgänge und Denkmäler geben. Soweit die Kunst des Ostens und der Zusammenhang der westlichen mit dieser in Frage kommt, ist neben dem im Texte genannten Werke von O. Wulff als das vollständigste und zuverlässigste zu nennen: O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford 1911. Doch behandelt es nicht die Baukunst. Diese schließt ein, indem es zugleich das Ergebnis der neueren Forschungen seit 1911 verwertet, das nach dem Abschlusse der vorliegenden Arbeit dem Verfasser zugänglich gewordene Buch von Dalton: East Christian Art, Oxford 1925. Es war dem Verfasser eine Freude, seine Ansichten über die Kunst des Ostens und ihr Verhältnis zur hellenistischen Mutterkunst in Daltons umsichtigen Darlegungen bestätigt zu finden. In den Anmerkungen konnte er noch mehrmals darauf hinweisen. Bezüglich der darstellenden und der Quellenwerke zu den einzelnen Gebieten sei auf die späteren Anmerkungen verwiesen.

S. 8. Erst im Dezember 1921 wurde die im Jahre 1578 angeschnittene Gruft wieder, und zwar abermals durch einen Zufall entdeckt. Nach E. Josi, Note di Topografia cimeteriale Romana I. (Studi Romani III, 1922, 49 ff.) ist sie das bisher an falscher Stelle gesuchte Coemeterium Jordanorum.

Zu S. 9. A. R. Mengs, Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geschmack in der Malerey (Des Ritter Anton Raphael Mengs ... hinterlassene Werke 2. Band. Herausgegeben von M. C. F. Prange, Halle 1786), S. 46.

Die bisher fast unbeachtet gebliebene Aeußerung F.'s v. Schlegel über „die leere und volle Mitte" findet sich in den „Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst", Vierte Sendung (Ausgabe von 1823: Bd. 6, S. 193 f.): „Es gibt, wie in allen Wirkungsarten, so auch in der Kunst, eine volle und eine leere Mitte. Die volle Mitte ist die, wo widersprechende Kräfte sich bis zur Sättigung durchdringen, und da wird immer auch ein Lebendiges hervorgehen; von dieser gilt es, daß die Wahrheit nicht nur, sondern auch die Schönheit in der Mitte liege. Die andere Mitte aber ist unfruchtbar, leer und durchaus negativ; und das ist es, was man jetzt Ideal nennt, und darüber gar nicht mehr an das höhere Symbolische, an die Andeutung des Göttlichen in dem Ganzen einer künstlerischen Darstellung denkt."

S. 11. Anläufe zur Fortsetzung von de Rossi's „Roma sotterranea" sind gemacht worden in zwei Heften einer „Nuova Serie" von O. Marucchi 1905 und 1909 (Domitillakatakombe) und von J. Wilpert 1909 (Papstgräber und Cäciliengruft in der Callistuskatakombe).

Zu Abschnitt II.

S. 16. Ueber die christlichen Gräber orientieren die

betreffenden Kapitel in den zu Abschnitt I erwähnten Handbüchern der christlichen Archäologie. Für Rom bleibt grundlegend de Rossi's: La Roma sotterranea cristiana. Die Ergebnisse der weiteren Grabungen verzeichnen die Zeitschriften: Bulletino di archeologia cristiana, Rom 1863 bis 1894; Nuovo bulletino di archeologia cristiana 1895 bis 1922. Rivista di archeologia cristiana, Rom 1924 ss. Die besonders wichtigen Funde verzeichnet auch die Römische Quartalschrift, Rom 1887 ff. Einen deutschen Auszug aus de Rossi gab F. X. Kraus (1873). Die eigenartigen Katakomben Siziliens hat sehr gründlich bearbeitet Jos. Führer: Forschungen zur Sicilia sotterranea, München 1897, und: Ein altchristliches Hypogäum im Bereiche der Vigna Cassia, München 1902. Eine zusammenfassende Darstellung gab mit Benutzung des Nachlasses dieses allzu früh verstorbenen Gelehrten Viktor Schultze: J. Führer und V. Schultze, Die altchristlichen Grabstätten Siziliens, Berlin 1907. Ueber die Katakomben von Malta vgl. E. Becker, Malta sotterranea, Strassburg 1913; über die von Neapel: V. Schultze, Die Katakomben von S. Gennaro dei poveri in Neapel, Jena 1877, über die von Alexandrien: R. Pagenstecher, Nekropolis, Untersuchungen über Gestalt und Entwicklung der alexandrinischen Grabanlagen und ihrer Malereien, Leipzig 1919. Ueber die Grabkammern der Cyrenaica liegen nur ältere zusammenfassende Arbeiten vor (J. R. Pacho 1827, Smith and Porcher 1864). Von den großen neuen Grabungen der Italiener läßt sich auch für die christliche Archäologie wichtiges Material erhoffen. Ein vorzüglicher, über das Gesamtgebiet unterrichtender Artikel ist der von N. Müller: Koimeterien, in der Realenzyklopädie für protestantische Theologie Bd. X 3, 1901.

Die syrischen Grabstätten der nachkonstantinischen Zeit lehrte zuerst der S. 11 genannte Graf Melchior de Vogüé kennen. Viel eingehender sind die neuen großen Expeditionswerke der Amerikaner: Publications of an American Archaeological Expedition to Syria in 1899—1900, New York—London 1903—7, besonders der von Howard Crosby Butler bearbeitete Part II (1903): Architecture and other arts, und: Syria, Publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904—6 and 1909. Leyden 1907—22. Aus de Vogüé und Butler stammen unsere Abbildungen 2—8. Die Malereien der römischen Katakomben haben eine mit Recht berühmte, monumentale Veröffentlichung erhalten durch Joseph Wilpert: Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg 1903. Von seinen anderen die Malereien der Katakomben behandelnden Werken seien hier erwähnt: Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche, Freiburg 1892; Die Malereien in den Sakramentskapellen in der Katakombe des hl. Callistus, Freiburg 1897; Fractio panis, die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers, Freiburg 1895; Ein Zyklus christologischer Gemälde in der Katakombe der hl. Petrus und Marcellinus, Freiburg 1891.

S. 18. Mit Mosaikschmuck versehene Gräber sub divo haben sich außer in Nordafrika besonders auch in Spanien gefunden, die schönsten erst ganz kürzlich bei Tarragona anläßlich der Ausschachtungen für die Tabakfabrik, wo ein großer, höchst interessanter heidnischer und altchristlicher Friedhof angeschnitten worden ist, der unter anderem auch prachtvolle Sarkophage und ein doppelgeschossiges Mausoleum nach Art der syrischen enthielt. Eine ausführliche Publikation steht noch bevor. Z. Zt. siehe J. Gudiol, Primeres Manifestacions de l'art cristià en la província eclesiàstica Tarragonina, in: Analecta Sacra Tarraconensia I, Barcelona 1925, S. 301—329, wo außer drei Marmorsarkophagen auch die schönste der beiden Mosaik-Grabplatten abgebildet ist.

S. 19. Wilpert datiert hauptsächlich nach der Technik der Katakombengemälde und ihrem Stil. Dabei bleibt aber die Schwierigkeit, daß die Güte der Technik nicht konstant abnimmt, sondern schwankt, und daß auch der Stilwandel bis zum dritten Jahrhundert einschließlich sehr schwer festzustellen ist. Eine sichere Grundlage ergibt in vielen Fällen erst die chronologisch-topographische Feststellung der einzelnen Regionen, aus denen die Katakomben zusammengewachsen sind, in ihrem Verhältnisse zu einander, wie sie z. B. E. Josi in seiner Bearbeitung des Pamphylus-Coemeteriums bildet: Rivista di archeologia cristiana I, 1924. Dieser Schrift sind auch zur Veranschaulichung des Normalaussehens einer Katakombe, die man sich nicht nach den wenigen geschmückten Kammern vorstellen darf, die Abbildungen 11 und 12 entnommen.

S. 21. Die Flaviergalerie als Eingangshalle zur Domitillakatakombe zeigt, daß die Christen es wagen konnten, von der Straße aus einen architektonisch bedeutsamen Zugang zu ihren Grüften zu benutzen, daß sie also nicht daran dachten, den Eingang zu verbergen. Ein sicherer Beweis dafür, daß die christlichen Angehörigen des flavischen Kaiserhauses gerade in dieser Galerie ihre Beisetzungs-Stätte hatten, besteht nicht. De Rossi entnahm es ihrem Charakter als des vornehmsten Teiles des Zömeteriums, in dessen der Galerie benachbarten Gängen sich Flavier-Inschriften des zweiten Jahrhunderts gefunden haben.

S. 23. Auf römischen Darstellungen stehen Adam und Eva immer rechts und links vom Baume. Die einzige mir bekannte altchristliche Darstellung, wo sie in freier Bewegung auf derselben Seite nebeneinander stehen, findet sich auf einem gravierten Glasteller der Kölner Sammlung Nießen und stammt aus Köln selbst. Sie gehört wahrscheinlich dem 4. Jahrhundert an. Vgl. des Verfassers: Die Anfänge des Christentums im Rheinlande, Bonn 1924, S. 47 u. Abb. 18.

S. 24. Der Seedrache der Jonasbilder kommt z. B. in den Andromeda-Darstellungen vor.

S. 25. Der im sturmbewegten Schiffe stehende Orant, dem die aus den Wolken sich herabbeugende Gestalt eines jugendlichen Mannes, mit Strahlen um das Haupt, die Hand auf den Kopf legt, wird von Wilpert ganz speziell auf den im Schiffe der Kirche geretteten und unmittelbar in die Seligkeit aufgenommenen Christen gedeutet. Die nach dem Typus des Helios unter Zugabe der Hand dargestellte rettende Gotteserscheinung ist für diese frühe Zeit sehr auffallend und zeigt auf ihre Weise, daß hier eine Neu-

bildung im Anschlusse an die pagane Kunst versucht wurde. Der Vergleich der Kirche mit einem rettenden Schiffe war in der Zeit, in der das Gemälde hergestellt wurde, ganz geläufig. Aber, wie die von Wilpert selbst angeführte Stelle aus einem Totengebete des Sacramentarium Gallicanum (Muratori, Liturgia romana vetus II, 950) zeigt, braucht der Maler nicht so speziell gedacht zu haben. Dort heißt es einfach: Domine, salvator noster, qui de fluctibus huius saeculi bonorum animas suscipere dignatus es,... Im Lichte eines solchen Gebetes besagt die rettende Hand auch kaum die sofortige Aufnahme in den Himmel, die wohl für die Märtyrin Zosime, auf deren Inschrift Wilpert hinweist, aber nicht für jeden Gläubigen, erwartet wurde. Vgl. S. 35 ff.

Zu Abschnitt III.

S. 30. Das Werk von E. Le Blant, Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles, Paris 1878, ist für die Deutung der Darstellungen auf altchristlichen Denkmälern methodisch grundlegend. Ihm folgte vom gleichen Verfasser i. J. 1886 das ebenso vortreffliche: Les sarcophages chrétiens de la Gaule.

Ueber Thekla, ihre Akten, ihren Kult und die Aufnahme in die Commendatio animae siehe: C. Holzhey, Die Thekla-Akten, ihre Verbreitung und Beurteilung in der Kirche, München 1905, bes. S. 78 ff. und H. Delehaye, Les origines du culte des martyrs, Brüssel 1912, über die pseudocyprianischen Gebete: K. Michel, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit, Leipzig 1902; über die jüdischen Gebete: Dav. Kauffmann, Sens et origine des symboles tumulaires de l'Ancien Testament dans l'art chrétien primitif, in der Revue des études juives XIV, 1887, 33 ff. Aus den Apostolischen Konstitutionen kommt vor allem Buch V, Kap. 7 in Betracht: Ueber den Glauben an die Auferstehung (Deutsche Uebersetzung in der Köselschen Kirchenväter-Ausgabe, Kempten 1874).

S. 32. Wenn v. Sybel (vgl. oben S. 13) alle Darstellungen einfach als Vergegenwärtigungen der Paradieses-Seligkeit aufgefaßt wissen will, so vergewaltigt er damit leichthin die Mehrzahl derselben. Weshalb hat man denn immer den Sündenfall der Stammeltern und nie ihr Lustwandeln im Paradiese dargestellt? Weshalb hat man immer Bilder der Bedrängnis gewählt, wie Daniel, Susanna, die drei Jünglinge usw.? Schultze (oben S. 136) will überall die Hoffnung auf die Auferstehung des Fleisches als eigentliches Motiv finden. Sie ist natürlich in jede christliche Jenseitserwartung eingeschlossen; aber sie erschöpft keineswegs den Gedankenkreis der Grabbilder. Achelis (oben S. 136) läßt den gemeinsamen Grundgedanken, den doch Le Blant schon so überzeugend nachgewiesen hat, zu sehr außer acht. Die Bilder des guten Hirten z. B. aus der Bußdisziplin zu erklären, ist sicher nicht möglich. Wilpert dagegen zerlegt m. E. die Darstellungen zu sehr und spitzt ihre Auslegung dogmatisch in einer Weise zu, die gewiß dem altchristlichen Maler fern gelegen hat. Man wird immer fehlgehen, wenn man nicht das Bild am Grabe im Lichte des Gebetes für die Verstorbenen betrachtet. Daran fehlt es am meisten bei v. Sybel. Nichts ist sicherer überliefert, als die Fürbitte der Christen für ihre Verstorbenen, und zwar von den ersten Zeiten der Kirche an. Es hat kein Bruch bestanden zwischen der spätjüdischen, im 2. Makkabäerbuche belegten Ueberzeugung von ihrem Werte und der christlichen. Alle Liturgien haben diese Fürbitte an ausgezeichneter Stelle. Die Gedankenwelt der Gebete für die Abgeschiedenen ist aber auch die der Bilder an ihrem Grabe.

S. 33. Ueber die Ichthys-Symbolik vgl. J. Dölger, Das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit, Bd. I, Rom 1910, Bd. II, Münster i. W. 1922; dort auch S. 455 ff. über die Aberkios-Inschrift, zu der im übrigen zu vgl.: C. M. Kaufmann, Handbuch der altchristlichen Epigraphik, Freiburg i. B. 1914, 169 ff. Den Hymnus des Klemens von Alexandrien, von dem die im Texte angeführte Stelle nur ein Teil ist, siehe in der Uebersetzung von C. R. Hagenbach bei O. Bardenhewer, Geschichte der altkirchlichen Literatur II, Freiburg i. B. 1914, S. 58. Bei dem Fischer in den beiden Sakramentskapellen nur an ein die Vorstellung des Wassers bereicherndes Idyll zu denken, könnte das ähnliche Motiv auf dem zeitlich nicht fernstehenden Sarkophage aus S. Maria Antiqua (Abb. 46 — doch ist in unserer Abbildung die Fischerszene an der rechten Seitenfläche nicht mehr sichtbar —) und auf dem Sarkophage von La Gayolle (Abb. 47) uns veranlassen. Doch brauchte es bei dem Quellwunder in A 2 (Abb. 27) nicht noch einer besonderen Andeutung des Wassers, und alle übrigen Szenen sind so auf das Letzte reduziert, daß eine Staffage hier wenigstens sehr auffällig wäre. Eher ist auch auf den genannten Sarkophagen der Fischer, so sehr die äußere Erscheinung einem Idyll entspricht, vom christlichen Besteller symbolisch gemeint worden.

S. 35. Vom Guten Hirten sagt das Sacramentarium Gelasianum (Römische Liturgie des 6. Jahrh., die aber viel älteres Gut enthält) in der Oratio post sepulturam: Deum deprecemur, ut (defunctum) .. boni pastoris humeris reportatum .. sanctorum consortio perfrui concedat. Muratori, Liturgia Romana vetus I, 751. Das griechische Gebet siehe bei Goar, Euchologium 425. Die Rettung der gefallenen Menschheit ist nach dem hl. Irenäus der Sinn der Parabel: „Es mußte also der Herr, da er zu dem verlorenen Schafe kam, .. eben jenen Menschen erretten, der nach seinem Bilde und Gleichnisse gemacht war, d. h. den Adam .." Adv. haereses III, 23, 1; ähnlich V, 12, 3, wo er den Tod der Menschen in Adam und die Wiederbelebung in Christus gegenüberstellt, der „kam, um das verlorene Schaf zu suchen". Die Stellen werfen zugleich helles Licht auf die Bilder mit Adam und Eva. Nicht um das Paradies handelt es sich, sondern um die Berufung zum „neuen Menschen", der durch diese Berufung auf die Seligkeit hoffen darf.

S. 35. Die Bedeutung der Idee vom Zwischenzustande für das Verständnis altchristlicher Grabinschriften erkannte zuerst Le Blant, der ihr einen ausführlichen Exkurs zu Inschrift 594 seiner „Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au VIII^e siècle", Paris 1865, widmet.

S. 37. Ueber die Oranten gibt es eine Anzahl mehr oder minder abweichender Theorien, deren Pole, was die gegenwärtige Forschung betrifft, die von Wilpert und von

L. v. Sybel sind. Nach Wilperts mehrfach formulierter These sind die Oranten „Bilder der in der Seligkeit gedachten Seelen der Verstorbenen, welche für die Hinterbliebenen beten, damit auch diese das gleiche Ziel erlangen möchten". Nach v. Sybel sind es „Adoranten", d.h. ihres Paradiesesglückes frohe, Gott dankende und ihn anbetende Verstorbene, unter Ausschluß jeder Bitte für sich oder andere. v. Sybel's Deutung scheitert daran, daß der Orantentypus nicht von den Christen neu geschaffen wurde, sondern bereits einen bestimmten Sinn hatte, als die Christen ihn übernahmen, nämlich den der Bitte zu der Gottheit, daß ferner gerade im Anfang neben den in der Mehrzahl, also offenbar symbolisch verwendeten Oranten (vgl. Farbtafel 3) die biblischen Oranten, wie Daniel, Noe, Susanna, die drei Jünglinge, auch Abraham und Isaak, das Feld beherrschen, also solche, die um Rettung aus der Not flehen, daß endlich die Grabinschriften und Totengebete sich mit seiner Auffassung nicht vereinigen lassen. Wilpert weist mit Recht darauf hin, daß die Anrufung der im Frieden der Kirche Verstorbenen für die Ueberlebenden inschriftlich bezeugt ist. Aber die Beispiele verschwinden an Zahl gegenüber denen, in welchen sich ein Gebet oder Gebetswunsch der Lebenden für die Toten birgt, und sind jünger als diese und die ältesten Orantendarstellungen. Hält man sich an den formalen Zusammenhang des Typus mit dem entsprechenden heidnischen, den die unterirdische Basilika an der Porta Maggiore (Abb. 109 und Seite 64) in neues Licht gerückt haben, da dort weibliche Oranten mehrmals in den Stuckreliefs der Pfeiler vorkommen, und ferner an die Gedankenwelt der Gebete und Inschriften als der natürlichen Erklärerin der Bilder, so kann man m. E. über den Sinn der Oranten und die geschichtliche Entwicklung des Typus bei den Christen zu einer befriedigenden Erklärung kommen. Am Anfang (nicht als gelegentliche spätere Abart, wie Schultze als möglich hinstellt) steht die Orante als Personifikation des Gebetes für den Verstorbenen. Je länger, desto mehr identifizierte man das Symbol mit der Seele und so mit dem Verstorbenen selbst. Daher erhalten die Oranten persönliche Züge im Gesichtsausdruck und in der Kennzeichnung des Alters wie durch ihre Tracht (vgl. Farbtafel 1). Zugleich treten die Zugaben, die auf die himmlische Seligkeit selbst hinweisen, Blumen, Bäume u. a., stärker hervor. Die Bitte, die natürlich von Anfang an voll Zuversicht war, wird immer mehr durch eine Aeußerung der Gewißheit ersetzt. Dabei spielt das Durchdringen der Lehre von dem Zugang zur vollen Seligkeit auch schon vor dem Jüngsten Tage keine geringe Rolle. Das Bild macht darin dieselbe Entwicklung durch wie die Grabinschrift. Wenn in El-Kargeh noch im fünften Jahrhunderte die *εὐχή* als Orante vorkommt, so ist das m. E. eine Erinnerung an die sonst abgestorbene, ältere Auffassung und nicht eine Neubildung. Nie werden die Apostel als Oranten dargestellt, ebensowenig die Aeltesten der Apokalypse, für die als Anbeter des Lammes doch zuerst der Typus gegeben gewesen wäre, wenn „Adoration" sein Sinn wäre. Wohl kommen dagegen Märtyrer als Oranten vor, da auch sie eine große Not durchgemacht haben, wie Thekla, Agnes und Laurentius. Maria als Orans ist, wie ich glaube, als Nachahmung des bereits bestehenden Typus der Märtyrerjungfrauen entstanden. Daß man mit dem einmal eingeführten Bilde dann die Idee der Fürbitterin verband und es deshalb in dieser Bedeutung in der Kunst des Ostens bekanntlich sehr fest hielt, ist durchaus wahrscheinlich. Ebenso ist es möglich, daß altchristliche Beschauer die in einzelnen Inschriften bezeugte Hoffnung auf Fürbitte des Seligen auch aus der Oranten-Darstellung herauslasen. Aber entstanden sein kann das Bild nur als Ausdruck der Bitte um das Heil der Verstorbenen selbst. Der Verfasser darf vielleicht zu diesem Probleme auf seinen Aufsatz: Die Oranten in der christlichen Kunst, in der Festschrift für P. Clemen, Düsseldorf 1926, hinweisen.

Zu Abschnitt IV.

S. 40. Auf die wichtigsten Werke, die zur Frage der schöpferischen Eigenart der ältesten christlichen Kunst in Betracht kommen, hat der erste Abschnitt mittelbar schon hingewiesen. Ich stelle sie mit den hier neu zu erwähnenden nochmals zusammen. Die Abhängigkeit von der paganen Antike vertreten einseitig: Raoul Rochette, Sur l'origine des types imitatifs, qui constituent l'art du christianisme, Paris 1834 und: Trois mémoires sur les antiquités chrétiennes, Paris 1838—9; A. Hasenclever, Der christliche Gräberschmuck, Braunschweig 1886. L. v. Sybel, Christliche Antike, Marburg 1906-9, der den innigen Zusammenhang der altchristlichen Kunst mit der Antike mit Recht stark hervorhebt, sieht doch m. E. zu wenig jenes Eigene in ihr, durch das sie sich nicht nur als Ausdruck eines neuen Geistes erweist, sondern auch fähig wurde, Wurzel einer ganz neuen Entwicklung zu werden. Von besonderen Aufsätzen, in denen er seine Anschauung noch besonders begründet, erwähne ich: Das Werden christlicher Kunst, Repertorium für Kunstwiss. XXXIX, 1916, S. 118 ff. u. XLV, 1925, S. 140 ff.; ebd. S. 200 ff. das mit meiner oben S. 14 u. 45 f. ausgesprochenen Beurteilung in wesentlichen Punkten übereinstimmende Referat über Dvořak, Katakombenmalereien, und: Zum Ursprung christlicher Kunst, Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung, XXXVIII-XXXIX. 1923—24, S. 249 ff. Der feinsinnige Versuch von Fr. Saxl, einzelne altchristliche Darstellungen sowohl geistesgeschichtlich wie auch formal mit den in spätantiker Zeit flutenden hellenistischen und orientalischen Strömungen in Zusammenhang zu bringen: Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte II, 1923, S. 63 ff., leidet etwas durch die zu vertrauensvolle Hingabe des Verfassers als Nichttheologen an seine einseitig gerichteten religionsgeschichtlichen Gewährsmänner. Den jüdischen Ursprung der ältesten christlichen Bilder vertritt J. Strzygowski, Orient oder Rom S. 21 ff.; derselbe: Eine alexandrinische Weltchronik, Wien 1906, S. 13. O. Wulff; Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst mit ihren neuen Pfadfindern, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXIV, 1911, 281 ff.; derselbe: Altchristliche und byzantinische Kunst I, 68 ff. Kaufmann folgt Wulff im Handbuch der christlichen Archäologie S. 254 und 298.

Ueber den Fund in 'Ain Duk siehe Vincent und Carrière in der Revue biblique 1919, 532 ss. und 1921, 579 ss.

S. 41. Ueber den Ashburnham-Pentateuch siehe (kunstgeschichtlich) des Verfassers: Die katalanische Bibelillustration um das Jahr 1000 und die altspanische Buchmalerei, Bonn 1922, S. 59 ff. und (textlich) H. Quentin, Mémoire sur l'établissement du texte de la Vulgate I, Rom 1922, p. 414 ss.

S. 44. Auch René Dussaud, Fragments d'architrave provenant de Sidon (Musée du Louvre), Mélanges Schlumberger II, 1925, p. 359 ff., der zuletzt den Stil des Antiochenischen Kelches im Zusammenhange mit der syrischen Architektur und Ornamentik behandelt hat, kommt zu dem Schlusse, daß er nicht früher als im 3. Jahrhunderte und zwar im weit vorgeschrittenen, entstanden sein kann.

S. 45. Ueber die Frage einer besonderen altchristlichen Kunst vgl. auch H. Jordan: Gibt es eine alt-„christliche" Kunst? in: Geschichtliche Studien, A. Hauck dargebracht, 1916, S. 311 ff. und vor allem J. Sauer, Wesen und Wollen der christlichen Kunst, Freiburger Rektoratsrede, Freiburg i. B. 1926, S. 3—10.

S. 45. Das Fresko von Cagliari siehe Wulff, a. a. O. Abb. 74, das der Wesherkatakombe ebda. Abb. 76.

Der Aufsatz von M. Dvořak, Katakombenmalereien, die Anfänge der christlichen Kunst, findet sich in der Sammlung seiner Schriften: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924.

Ueber die neuen Ausgrabungen an S. Sebastiano unterrichtet jetzt am besten J. Sauer, Neues Licht auf dem Gebiet der christlichen Archäologie, Freiburg i. B. und Leipzig 1925, wo die Literatur verzeichnet ist. Ueber das Hypogäum am Viale Manzoni siehe jetzt Wilpert, Le pitture dell' ipogeo di Aurelio Felicissimo presso il Viale Manzoni, in: Miscellanea Giovanni Battista de Rossi (Atti della Pontificia Academia Romana di Archeologia, Serie III[1]) 1924, der die früheren Arbeiten von Marucchi im Nuovo Bulletino 1920—1922 und von Bendinelli: Il Monumento sepolcrale degli Aureli al Viale Manzoni in Roma, 1923, als unzureichend nachweist, obwohl seine Deutungen im einzelnen auch sehr starken Bedenken unterliegen. Für die gütige Erlaubnis, nach seinen Farbtafeln unsere Abbildungen 21 und 36 herzustellen, sei Herrn Prälat Wilpert noch besonders gedankt.

Zu Abschnitt V.

S. 48. Die vollständigste Reihe altchristlicher Sarkophage findet sich bei R. Garrucci, Storia dell'arte cristiana. Die gallischen haben die früher (S. 138) erwähnte, vortreffliche Publikation von Le Blant erfahren. Gute neue Abbildungen bei E. Michon, Les sarcophages de Saint-Drausin de Soissons, de la Valbonne et de Castelnau-de-Guers au musée du Louvre et les sarcophages chrétiens dits de l'école d'Aquitaine ou du Sud-Ouest, in Mélanges Schlumberger, II, 1925, p. 376 ff. Die römischen des Lateran-Museums gab in sehr guten Lichtdrucken heraus O. Marucchi: I Monumenti del Museo Cristiano Pio-Lateranense, Milano 1910. Die römischen Sammlungen haben bisher den Brauch befolgt, verletzte Kunstwerke zu ergänzen. Daher ist man bei den Sarkophagen leicht stilistischen Irreführungen ausgesetzt. Angaben über die Restaurationen gibt J. Ficker in seiner wertvollen Bearbeitung: Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Lateran, Leipzig 1890. Zur Zeit bereitet J. Wilpert ein großes Corpus der altchristlichen Sarkophage vor. Den ravennatischen Sarkophagen widmet eine Sonderbearbeitung H. Dütschke, Ravennatische Studien, Leipzig 1909. Seine Frühdatierungen sind wohl allgemein mit Recht abgelehnt worden. Ueber die Sarkophage im katalanischen Spanien s. den S. 137 genannten Aufsatz von J. Gudiol. Ueber den Aufbau und Schmuck der Sarkophage siehe noch W. Altmann, Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage, Berlin 1902 und ganz besonders G. Rodenwaldt, Säulensarkophage, Mitteilungen des deutschen arch. Instituts, Röm. Abt. XXXVIII—XXXIX, 1923—24, S. 1 ff. Rodenwaldt stellt fest, daß nur die mit ringsum laufender Säulenstellung versehenen Sarkophage östlich-hellenistisch und das Vorbild der ravenatischen sind, während sich Rom als Heimat der mit durchgehenden Flächen oder auch nur mit durchgehenden Seitenflächen, wie Lat. 174 (Abb. 50), ausgestatteten erweist. Die Arbeit ist für alle solide Forschung über christliche Sarkophagplastik richtunggebend. Eine reiche und gut ausgewählte Reihe von Sarkophagen gibt in guten Abbildungen v. Sybel in: Christliche Antike, Bd. II, 1—59, der ein großer Teil unserer Sarkophag-Abbildungen entnommen ist.

S. 49. Der von L. v. Sybel. Christliche Antike, II, 173 und: Zu den altchristlichen Sarkophagen, Mitt. d. deutschen arch. Inst. Röm. Abt. XXIV, 1909, 193 ff. vorgeschlagenen Datierung des Sarkophags von der Via Salaria noch in das 2. Jahrh. möchte ich gerade im Hinblick auf den von ihm als Zeugen herangezogenen heidnischen Sarkophag des Euhodus nicht zustimmen.

S. 53. Bez. der Datierung des Bassus—Sarkophags, dem A. de Waal: Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten v. St. Peter eine schöne Sonderveröffentlichung gewidmet hat (Rom 1900) stimme ich ganz Rodenwaldt zu, (Säulensarkophage S. 33) „daß seine Datierung in das Jahr 359 und Entstehung in Rom hoffentlich nie wieder bezweifelt werde."

S. 54. Die Fresken der Oase El-Kargeh hat bekannt gemacht Wl. de Bock, Matériaux pour servir a l'archéologie de l'Egypte chrétienne (russisch und französisch) St. Petersburg 1901. Gute Abbildungen auch bei Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Streifzüge durch Kirchen und Klöster Aegyptens, Leipzig 1914. Die Bedeutung der Fresken von El-Kargeh ist m. E. nicht immer richtig eingeschätzt worden, indem man gerade sie als Beweis für die schöpferische Kraft und den Reichtum des alexandrinischen Zentrums in der altchristlichen Kunst ansehen wollte. Wenn die frühalexandrinische Kunst nach der Art von El-Kargeh ausgesehen hätte, so würde sie jedenfalls keine Bedeutung für die auswärtigen Zentren erlangt haben. El-Kargeh ist ausgesprochen unhellenistisch, koptische Auflösung des hellenistischen Vorbildes.

S. 56. Das Hauptwerk, in dem Alois Riegl eine neue Betrachtungsweise der Verfalls- und Uebergangs-

werke einleitete, ist: Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich, Wien 1901. Wenn Riegl auch vielleicht dem Elemente des Verfalles zu wenig gerecht wurde und die nationalen Wurzeln der Umwandlung noch nicht so klar erkennen konnte, wie es heute nach vielen neuen Entdeckungen möglich ist, so muß doch sein scharfer Blick für die inneren Zusammenhänge der Uebergangserscheinungen immer Bewunderung erregen.

S. 57. Die koptischen Stelen hat veröffentlicht W. Crum, Coptic Monuments (Catalogue général du Musée du Caire vol. IV), Le Caire 1912 vgl. dazu H. Junker, Die christlichen Grabstelen Nubiens, in Zeitsch. f. ägypt. Sprache u. Altertumskunde LX, 1925.

Zu Abschnitt VI.

S. 60. Eine gründliche und übersichtliche Orientierung über den Werdegang der Kirchengebäude gibt J. P. Kirsch, Die christlichen Kultusgebäude im Altertum, Köln 1893. Ueber den Uebergang vom Privathause zur Kirche vgl. dazu noch von demselben: Die römischen Titelkirchen im Altertum, Paderborn 1918. Ueber die Vorläufer der christlichen Basilika unterrichtet jetzt am besten B. G. Leroux, Les origines de l'édifice hypostyle en Grèce, en Orient et chez les Romains, Paris 1913. Bezüglich der einzelnen Gegenden seien genannt: St. Gsell, Les monuments antiques de l'Algérie, Paris 1901, speziell Bd. II; Gauckler, Basiliques chrétiennes de Tunésie. Paris 1913; J. Mesnage, L'Afrique chrétienne, Paris 1912. Ueber Aegypten Wl. de Bock (oben S. 140); G. S. Mileham, Churches in Lower Nubia, Philadelphia 1910; C. M. Kaufmann, Die Heilige Stadt der Wüste, Kempten 1921. (Menasstadt); A. Evaristus Mader, Altchristliche Basiliken und Lokaltraditionen in Südjudäa, Paderborn 1918; E. Weigand, Die Geburtskirche in Bethlehem, Leipzig 1911; Vincent et Abel, Jérusalem, Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire, 2 Bde., Paris 1912—22; M. de Vogüé und Butler siehe oben S. 137; G. L. Bell, Churches and Monasteries of the Tur Abdin and Neighbouring Districts, Heidelberg 1913; H. W. Beyer, Der syrische Kirchenbau, Berlin 1925; C. Preusser, Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und byzantinischer Zeit, Leipzig 1911; J. Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig 1903; H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler, Leipzig 1908; H. Glück, Der Breit- und Langhausbau in Syrien, Heidelberg 1916; A. Choisy, L'art de bâtir chez les Byzantins, Paris 1882 (Für das Technische immer noch sehr wertvoll); Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, 1. Bd.[2] Paris 1925; C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, Berlin 1907 ff; A. v. Millingen, Byzantine Churches in Constantinople, London 1912; J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, 2 Bde. Wien 1918; R. Egger, Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Noricum, Wien 1916; W. Gerber, Altchristliche Kultbauten Istriens und Dalmatiens, Dresden 1912.

S. 64. Von Veröffentlichungen über die unterirdische Basilika vor der Porta Maggiore erwähne ich: Eugénie Strong and Norah Jolliffe, The Stuccoes of the Underground Basilica near the Porta Maggiore, in: The Journal of Hellenic Studies, XLIV, 1924, I, 65 — 111, wegen des Eingehens auf den Inhalt der Darstellungen. Eine Uebersicht über die bisherige Literatur und die wichtigsten Deutungsversuche gibt J. Sauer, Neues Licht auf dem Gebiete der christlichen Archäologie, oben S. 140, S. 53 ff. Vgl. auch die kurze Beschreibung von H. Lietzmann, Der unterirdische Kultraum von Porta Maggiore in Rom, Vorträge der Bibliothek Warburg I, Leipzig 1924, S. 66 ff.

S. 69. Ueber die Richtung vgl. E. Weigand, Die Ostung in der frühchristl. Architektur, Merkle Festschrift, Düsseldorf 1922, S. 370 ff.

S. 74. Ueber den Altar, siehe das grundlegende Werk von J. Braun, Der christliche Altar, 2 Bde., München 1924. Vgl. auch Kirsch in der oben angeführten Schrift.

S. 80. Die alten Beschreibungen der Kirchen Konstantinopels siehe in deutscher Uebersetzung bei J. P. Richter (unten S. 142).

Zu Abschnitt VII.

S. 86. Eine hübsche Uebersicht über das Kulturleben der unter dem römischen Zepter vereinigten Mittelmeer-Völker gibt H. Thiersch, An den Rändern des römischen Reichs, München 1911. Den Stilwandel unter den Einwirkungen des Orients behandelt besonders gut Wl. de Grüneisen in dem auch für sich erschienenen Kapitel: Le caractère et le style des peintures du VI[e] au XIII[e] siècle, des Werkes: Sainte Marie Antique, Rom 1911.

S. 87. Ueber Pilgerfahrten zum Hl. Lande vgl. nach der geographischen Seite die feine Untersuchung von A. Elter: Itinerarstudien, Bonner Universitätsprogramm 1908. Die Texte siehe bei Geyer, Itinera Hierosolymitana (C S L 39), Wien 1898.

S. 88. Ueber die altchristliche Wandmalerei vgl. Grüneisen a. a. O.; Dalton, East Christian Art. p. 247 ff; Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst I, 313 ff; besonders J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4.—13. Jahrhundert, Freiburg 1916. Dort I, 632 ff. über die Malereien im Hause des Pammachius. Die von L. v. Sybel mehrfach vertretene These, daß gewisse Darstellungen der Katakombenmalerei, nämlich Christus zwischen Petrus und Paulus oder zwischen allen Aposteln und Christus, die entfaltete Rolle in der Hand haltend, nur als Uebernahme von einer in Rom bereits im zweiten Jahrhunderte ausgebildeten Kirchenmalerei zu verstehen seien, hat vieles für sich. Vgl. darüber zuletzt: Das Werden christlicher Kunst (oben S. 139). Wenn wir hier auf die Wandmalerei, eine so große Rolle sie unzweifelhaft auch schon in den altchristlichen Kirchen, besonders den einfacher ausgestatteten, gespielt hat, nicht weiter eingehen, so ist es deshalb, weil die geringen erhaltenen Reste, die noch aus altchristlicher Zeit stammen, uns von den künstlerischen Kräften wenig mehr sagen können, jedenfalls für uns in dieser Hinsicht bedeutend zurückstehen hinter den Mosaiken. Von den späten, ägyptischen Grabkapellen war oben schon im Zusammenhange mit der zömeterialen Kunst die Rede (S. 54). Die interessanten Funde in Kom-es-Schugafa aus dem

5. Jahrh., belegen nur die von uns an anderen Beispielen gezeigte Verdrängung des hellenistischen Ideals durch das koptische, dem sich syrische Züge einverleiben. Die Datierung der glänzend erhaltenen Kloster- und Gräberwelt von Bawît in Mittelägypten ist in wesentlichen Punkten noch ungewiß. Im ganzen gehören diese Werke schon in die mittelalterliche orientalische Zeit. Sie sind glänzend veröffentlicht worden von J. Clédat, Le monastère et la nécropole de Baouît, Le Caire 1904—6.

Zu erwähnen sind noch die Funde in dem Jeremiaskloster in Sakkarah in Mittelägypten, die J. E. Quibell, Excavations at Saqqara, Le Caire 1907—12, veröffentlicht hat. Von welcher Bedeutung die Tradition der Fresken, wenn die Zwischenglieder auch heute fast ganz untergegangen sind, für die spätere östliche Kunst und mittelbar auch für die des Abendlandes gewesen ist, zeigt mit ganz überraschenden Ergebnissen G. Millet, Recherches sur l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris 1916. Die Mosaiken von Ravenna behandelt, aber nicht besonders gut, J. Kurth, Wandmosaiken von Ravenna. München 1913. Die glänzende Publikation von Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4.—13. Jahrh., hat das ältere Werk von G. B. de Rossi: Mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma, 1893, fast ganz ersetzt.

S. 89. Bez. der Datierung des Apsidalmosaiks von S. Pudenziana hat, wie ich, durch J. Sauer, Das Aufkommen des bärtigen Christustypus in der frühchristlichen Kunst, Strena Buliciana, Zagreb 1924, S. 320 A. 3 aufmerksam gemacht, feststelle, schon de Rossi, Mosaici cristiani, auf die Kopie der ursprünglichen Inschrift durch Panvinio hingewiesen, nach der erst unter Papst Innocenz I. (401—417) das Mosaik fertiggestellt worden ist. Danach ist die im Texte angenommene, gebräuchliche Datierung in die Zeit des Papstes Siricius zu verbessern.

S. 91. Die Beschreibung, die Paulus Silentiarius, ein Hofbeamter Justinians, der Sophienkirche widmete, siehe bei J. P. Richter, Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte, Ausgewählte Texte über die Kirchen, Klöster, Paläste, Staatsgebäude und andere Bauten von Konstantinopel, Wien 1897, S. 66 ff.

Ueber die Vorhänge in altchristlichen Kirchen siehe den lehrreichen Abschnitt: Ausschmückung der altchristlichen Basiliken mit Webereien und Stickereien bei St. Beißel, Bilder aus der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien, Freiburg i. B. 1899, S. 260 ff. Zur Bedeutung der Vorhänge als Datierungsmittel vgl. G. Rodenwaldt, Cortinae, in Ges. d. Wiss. zu Göttingen, Nachrichten, Phil. hist. Kl., 1925, S. 33 ff.

Der Liber pontificalis, eine zuerst im 6. Jahrhundert auf Grund des Papstkatalogs von 354 in die heutige Form gebrachte und dann bis zum 8. Jahrh. schichtenweise weitergeführte Sammlung von Papstbiographien, später mit Fortsetzungen bis zum 15. Jahrhundert versehen, liegt in zwei monumentalen Publikationen vor, von Duchesne, Paris 1886—92, und von Mommsen, 1898.

S. 92. Koptische Räuchergefäße siehe bes. bei J. Strzygowski, Catalogue général des antiquitées égyptiennes au musée du Caire, Tome Xi, Wien 1904.

S. 93. Das Portal von S. Sabina hat in guten Lichtdrucken veröffentlicht J. Wiegand, Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom, Trier 1900, das von S. Ambrogio A. Goldschmidt, Die Kirchentür des hl. Ambrosius, Straßburg 1902. Die Prachttüre aus Zypressenholz auf dem Sinai siehe: Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Das Katharinenkloster am Sinai, Leipzig 1912.

Die Kathedra des Maximian ist noch nicht monographisch behandelt worden. Nachzeichnungen der einzelnen Tafeln siehe in dem S. 11 genannten Werke von Garrucci. Ueber die künstlerische Herkunft gibt es eine große Literatur. Ich komme über das lateinische Monogramm des Maximianus nicht hinweg und halte die Entstehung in Ravenna immer noch für das Natürlichste. Sie würde auch das stilistisch Ungleichmäßige besser erklären, als die Annahme des Imports des fertigen Werkes aus Syrien oder Aegypten. Gegen Aegypten, für das viele Autoren, u. a. Dütschke mit dem Hinweis auf die nur aus Aegypten zu erklärende Fauna der Kathedra, eingetreten sind, spricht m. E. der ganze Charakter der ägyptischen Kunst des 6. Jahrhunderts, die schon koptisiert war, wenn dieses Wort gestattet ist. Das hervorstechendste Element im Stile der Kathedra ist m. E. das syrische.

S. 94. Ueber byzantinische Großplastik siehe Wulff a. a. O. I, 147 ff. Die Datierung der kleinasiatischen Sarkophage von der Art des Abb. 56 wiedergegebenen in das 5. Jahrhundert, statt in das 4., wie u. a. Strzygowski will, scheint mir eben wegen der vollen Zersetzung des hellenistischen Kapitäls und der Uebereinstimmung mit dem Stile der durchbrochenen Arbeiten von der Wende des 5. zum 6. Jahrhundert, die ich mit Absicht durch die Zusammenstellung der Abbildungen 56 und 57 anschaulich gemacht habe, notwendig zu sein. Vgl. auch C. R. Morey, Roman and Christian Sculpture, in: Sardis, Vol. V. Part I. Princeton 1924.

S. 95. Die Christus-Statue des Thermen-Museums wird von Kaufmann, Handbuch der chr. Arch. S. 502 ff. noch ins 2. Jahrhundert datiert. Sauer, Die ältesten Christusbilder (Wasmuths Kunsthefte, Heft 7) Berlin o. J., ist (S. 7) geneigt, sie noch ins späte 3. Jahrhundert zu setzen. Ein Vergleich des Originals mit Arbeiten des frühen 4. Jahrhunderts läßt mich sogar auch diese Zeit noch für durchaus möglich halten.

Die Kaiserstatue von Barletta ist oft abgebildet worden, z. B. bei Wulff, I, Taf. XI. Eine kleine Abb. auch bei Kaufmann Abb. 251.

Daß das Mosaikbild des hl. Ambrosius porträtmäßig ist, ergibt sich m. E. aus einem Vergleich desselben mit den gleich daneben stehenden verschiedener Heiligen, die der Künstler nicht aus lebendiger Ueberlieferung des Aussehens schaffen konnte. Bei Ambrosius fehlt im Unterschiede von diesen alles Schematische.

Die Wandmalereien zu Dura-Europos hat farbig abgebildet und beschrieben der Entdecker, James Henry

Breasted, The Oriental Forerunners of Byzantine Painting (The University of Chicago Oriental Institute Publications, Vol.I.), Chicago 1923. Er hat auch schon, wie der Titel seiner Publikation sagt, die Beziehung zu den Mosaiken der byzantinischen Zeit herausgefühlt. Neben die Opferszene stellt er die beiden bekannten Wandmosaiken des Chores von S. Vitale mit Justinian und Theodora. Mir scheint, daß der Vergleich mit den Heiligen in S. Apollinare, den ich in Abb. 92 und 94 anschaulich zu machen gesucht habe, noch überzeugender ist.

Zu Abschnitt VIII.

S. 98. Auf die organische Entwicklung der Ideen-Darstellung hat man m. E. bei der altchristlichen Kunst noch viel zu wenig geachtet, vielmehr die ikonographischen Einzelheiten isoliert betrachtet. Wie fruchtbar die Untersuchung eines zusammenhängenden Komplexes sein kann, hoffe ich in meiner Arbeit über das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst, Münster 1912, gezeigt zu haben.

S. 100 ff. Altchristliche Kircheninschriften hat zusammengestellt C. M. Kaufmann, Handbuch der altchristlichen Epigraphik, oben S. 138, und E. Diehl, Inscriptiones latinae veteres, Fasc. 5. Berlin 1925. Die Inschrift von Tebessa siehe bei Gsell (oben S. 141) I, 321. Die Verse des Prudentius in seinem Dittochäon behandelt S. Merkle in der Festschrift zum elfhundertjährigen Jubiläum des deutschen Campo Santo in Rom, Freiburg i. B. 1897, 33 ff. Den auf die Inschriften bezüglichen Briefwechsel des hl. Paulinus von Nola mit Sulpicius Severus siehe W. Hartel, Sancti Pontii Paulini Meropii Nolani epistolae (CSL 29) Wien 1894, ep. 32.

Zu Abschnitt IX.

S. 106. Ueber häusliches Gerät der alten Christen s. den Abschnitt bei Kaufmann, Handbuch S. 599 ff.

S. 107. Der Konsul widmete nicht nur dem Kaiser, sondern auch anderen Personen, denen er eine Aufmerksamkeit zu erweisen hatte, ein Diptychon. Daher sind die Diptychen auch von verschiedener Güte der Ausführung. Von der Höhe der Kunst der Glasbereitung gibt am besten eine Vorstellung A. Kisa, Das Glas im Altertume, Leipzig 1908. Die altchristlichen Goldgläser behandelt im Zusammenhang H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser Freiburg i. B. 1899. Die Eigenart der rheinischen hat der Verfasser herauszustellen versucht: Ikonographische Studien zu den Kölner Werken der altchristlichen Kunst, Zeitschrift für christliche Kunst 28, 1915 u. 29, 1916.

Zur Kathedra des Maximinian s. oben S. 142. Das Täfelchen mit der Heilung der Lahmen und Blinden (Abb. 148) befindet sich im Museum zu Mailand.

Der silberne Reliquienkasten v. S. Nazaro verdient m. E. im Rahmen der altchristlichen Kunstgeschichte eine ganz besondere Beachtung. Da aber seine Echtheit neuestens angezweifelt wird, ziehe ich es vor, hier näher auf ihn einzugehen, anstatt im Texte. Er wurde zuerst durch die Ausstellung eines galvanoplastischen Faksimiles auf der Turiner ‚Esposizione di arte sacra' 1899 bekannt und nach dieser Nachbildung von H. Graeven veröffentlicht: Ein altchristlicher Silberkasten, Zeitschrift für christliche Kunst 12, 1899, i. ff., und dann abermals, wie er angibt, nach dem Originale, von F. de Mély: Le coffret de Saint-Nazaire de Milan et le manuscrit de l'Iliade de l'Ambrosienne, in: Monuments Piot VII, 1900, 65 ff. Auf seine hohe Bedeutung weist auch A. Venturi in der Storia dell'arte italiana I, 1901, 549 hin, der ihm den Ehrenplatz unter den altchristlichen metallenen Reliquiarien zuerkennt. Ihm folgt Laurent, L'art chrétien primitif II, 1911, 38, der den Kasten ein Meisterwerk der Goldschmiedekunst des 4. Jahrh. nennt. In einem Aufsatze: The Silver-Casket of San Nazaro in Milan, American Journal of Archaeology, second Series, Vol. XXIII, 1919, 101—125 hat nun C. R. Morey sich mit aller Bestimmtheit dafür ausgesprochen, daß der Kasten überhaupt keine altchristliche Arbeit, sondern eine antikisierende Fälschung aus der Zeit des hl. Karl Borromäus sei, der im Jahre 1578 bei der Erneuerung der Kirche einen silbernen Reliquienkasten mit Stoffresten und in ihm einen kugelförmigen bronzenen Behälter mit Resten von Gebeinen fand und nach der Lebensbeschreibung eines Augenzeugen der Erhebung, des Carolus a Basilica S. Petri, nach der Durchführung der baulichen Aenderungen im Jahre 1579 beide Behälter wieder beisetzte. Nach Morey ist der Stil des Kastens nicht anders als aus einem Zusammenfließen der Einwirkungen von Vorbildern Donatellos und Michelangelos zu erklären. Also Donatello, Michelangelo oder altchristliche Arbeit? Die Alternative ist interessant genug. Für Morey sind die entscheidenden Gründe, gegen den Bericht der Augenzeugen, die von einer sorgfältigen Aufbewahrung und Wiederbeisetzung berichten, künstlerischer Art, hauptsächlich formaler, weil der Kasten in den Stil der Perioden, denen man ihn zugewiesen hat, nicht passe und überhaupt ganz und gar aus aller altchristlichen Kunst herausfalle. Dagegen glaubt er, zur Kunst Donatellos und Michelangelos Parallelen aufweisen zu können. Gegen die altchristliche Zeit spricht für ihn auch die ikonographische Verschiedenheit der Darstellungen von allen bekannten altchristlichen. Endlich ist für ihn erheblich, daß im Auffindungsbericht zwar von Apostelreliquien, aber nicht von Aposteldarstellungen auf dem Kästchen die Rede sei, was sicher der Fall sein würde, wenn man solche auf ihm gesehen haben würde. Trotz alledem hat Morey m. E. Unrecht. Stilistisch ist das Kästchen zwar auf den ersten Blick ganz überraschend, und es weicht in der Tat von dem, was wir als altchristliche Kunst in der zömeterialen Malerei und in der Sarkophagplastik kennen gelernt haben, erheblich ab. Und doch, wenn man auf die Prinzipien des Künstlers achtet, so sieht man, daß gerade im 4. Jahrhundert sich die Parallelen finden. Ich weise, um bei Beispielen zu bleiben, die in diesem Buche abgebildet sind, hin auf das Apsidalmosaik von S. Pudenziana (Abb. 82) und auf die Berliner Elfenbeinpyxis (Abb. 133). Hier wie dort haben wir, im Gegensatze zu den allermeisten zömeterialen Kunstwerken und ebenso zu den Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts in Ravenna, das lebendige Wechselspiel der Personen, die nicht in einer Ebene stehen, sondern auf verschiedene Gründe verteilt sind, auf dem Berliner Elfenbein zudem die stärksten Reminiszenzen an die Antike. Ver-

schiedene Metall- und Elfenbeinarbeiten des späteren 4. Jahrhunderts, auf die de Mély aufmerksam macht, zeigen ferner, wie ich ihm zugebe, daß jenes eigentümliche weiche Herauswachsen aus dem Grunde, ein Sfumato im Relief, das Morey an Donatello erinnert, der Zeit durchaus nicht so fern gewesen ist. Die ikonographischen Eigentümlichkeiten sind zweifellos sehr groß; aber die Schwierigkeiten, die sich ergeben, wenn man das Stück als eine antiquarische Fälschung des 16. Jahrhunderts erklären will, sind mindestens ebenso groß. Ich erinnere an so kleine Züge, wie die echt heidnisch-antike Haltung der drei Jünglinge im Feuerofen, die der Fälscher anders gemacht haben würde, an die Christusgestalt, auf die ein Künstler des 16. Jahrhunderts ebenso wenig gekommen sein möchte, an die Szene der beiden Männer mit entblößtem Oberkörper neben Maria mit dem Kinde und könnte noch vieles andere anführen. Wie mir Herr Professor Delbrueck in Gießen mitteilt, der das Kästchen in den ‚Denkmälern der Antike' zu veröffentlichen vorhat und der die Güte hatte, nach seinen, von dem Originale genommenen Photographien die Herstellung der Klischees zu Abb. 127 u. 128 zu gestatten, wofür ich ihm auch hier herzlich danke, irrt Morey auch darin, daß nach den Fundberichten von den Darstellungen nicht die Rede sei. Das Kästchen wird vielmehr beschrieben, wie es noch heute sich vorfindet. Ist der Kasten echt, und ich zweifle nicht mehr daran, daß er es ist, so kann seine Wichtigkeit nicht leicht überschätzt werden. Denn er zeigt uns, daß es in der Zeit seiner Herstellung eine Kunst gab, die alle jenen raffinierten Mittel noch voll beherrschte, die jeden, der einmal in Rom oder Neapel die Erzeugnisse des Hellenismus in ihrer Fülle von Originalität studiert hat, in immer neues Erstaunen setzen, ferner, daß die christliche Kunst im allgemeinen wirklich eine Kunst der Vereinfachung war, nicht nur in den Katakomben, sondern auch noch später. An dem Mailänder Kasten sieht man, wie das Werk eines Künstlers aussehen konnte, der nicht aus der christlichen Tradition, sondern aus den Ueberlieferungen der hellenistischen Profankunst heraus schuf. Da ferner der Kasten ein Geschenk des Papstes Damasus (366—84) an den hl. Ambrosius war, so deutet er m. E. auch darauf hin, daß gerade in Rom die hellenistische Tradition sehr stark war, eine Tatsache, die mir auch aus manchen anderen Anzeichen entgegenleuchtet. In der Frage nach der Bedeutung Roms als Stätte der Kunst im 4. Jahrhundert, dem der Kasten m. E. zuzurechnen ist, und zwar der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, sollte man an ihm nicht vorübergehen. In der Grabkunst und in der kirchlichen Großkunst gab es schon eine christliche Tradition, die in der Kleinkunst fehlte, da sie hauptsächlich für den Luxus zu arbeiten gewohnt war. Eben deshalb ist der Uebergang vom Hellenismus in die syrisch-harten Formen und dann in die östlich-ornamentalen, auf die ich im VIII. Abschnitt besonders hinweise, gerade an den Kleinkunstwerken so gut zu verfolgen.

S. 110. Funde altchristlichen Gold- und Silbergerätes sind an den verschiedensten Orten gemacht worden, in Italien, wo in Rom am esquilinischen Hügel der Brautkasten der Projekta zum Vorschein gekommen ist, wie in Aegypten, Nordafrika, Syrien, Cypern, in Rußland, bis hinauf nach Sibirien, und in Schottland. Die Fürsten der Barbaren haben durch Kauf und Raub die Stücke bis dorthin verschleppt. Eine gute Uebersicht gibt Dalton, East Christian Art, p. 320 ff. Die Schmucksachen behandelt in einer durch reiche Abbildungen ausgezeichneten Publikation: W. Dennison, A Gold Treasure of the Late Roman Period, New York 1918. Dem Werke sind unsere Abbildungen 159, 161 und 162 entnommen. Für die syrischen verweise ich besonders auf Ch. Diehl, L'école artistique d'Antioche et les trésors d'argentérie syrienne, in der Zeitschrift Syria II, 1921, 81 ss. Dem Aufsatze entstammen unsere Abbildungen 137—140. Der afrikanischen Silberkapsel, einem Geschenke des Kardinals Lavigérie an Papst Leo XIII. widmete schon G. B. de Rossi eine eingehende Untersuchung: La capsella argentea africana offerta al Sommo Pontefice Leone XIII, Roma 1889. Er kam zu der Datierung auf den Anfang des 5. Jahrhunderts, gegenüber andern, die sie in das 6. datieren wollten. Wie recht de Rossi hat, glaube ich durch die einfache Zusammenstellung mit den römischen Goldgläsern Abb. 142 und 143, zu zeigen. Das Reliquiar und die Goldgläser sind von einem Stile. Aus demselben Grunde kann ich auch den angeblichen syrischen Einfluß nicht in ihm finden, wofern man nicht eben jenen Realismus, den wir als syrischen Zeitcharakter erklärt haben, dafür nimmt. Die ägyptischen Schmucksachen werden von Dennison und anderen in das 6. Jahrh. datiert. Ich glaube, daß auch hier der Stilvergleich mit einem so weit entlegen gefundenen Werke, wie der 1907 in Müngersdorf bei Köln ausgegrabenen blauen Schale, Abb. 160, überzeugend für eine frühere Datierung spricht. Ich habe auch diese Stücke mit Absicht nebeneinander gestellt. Die Stilverwandtschaft ist ganz überraschend: dieselbe Zurückführung aller Muster auf den Kreis, in den Kreisen dieselbe Vorliebe für Füllung durch Köpfe und dieselben Ranken in den Rändern. Auch das Kreuzchen, Abb. 161, gehört in den Zusammenhang. Das Zierprinzip der Schale, die Fläche in Kreise aufzulösen, findet sich hier wie dort. Nun kann aber die Müngersdorfer Schale, der ich früher eine besondere Untersuchung gewidmet habe (Ikonographische Studien zu den Kölner Werken der altchristl. Kunst II. Ztsch. f. christl. Kunst 29, 1916, 17 ff.), kaum später als Ende des 4. Jahrhunderts entstanden sein, als die römische Herrschaft in Köln ihr Ende fand. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist sie in Köln selbst angefertigt worden. Denn sie gehört technisch dorthin, weil gerade in Köln die Emailmalerei, im Gegensatze zu der in Rom beliebteren Goldblättchen-Technik, besonders gepflegt wurde. Weit auseinander können die beiden Werke nicht liegen, und das Kölner kann unmöglich aus dem 6. Jahrhunderte stammen. Der Vergleich der beiden Stücke, vom Rhein und aus Aegypten, zeigt zudem, wie stark die stilistische Einheit auch zwischen ganz weit entfernten Gegenden sein konnte, d. h. wie sehr wir mit Stilübertragung, statt, wie es oft nur allzu voreilig geschieht, mit Import der Objekte selbst zu rechnen haben.

S. 110. Zu den Ampullen ist wichtiges neues Material in Bobbio zutage gekommen. Vgl. Cimeli Bobbiesi, in:

Civilta cattolica LXXIV, 1923, p. 37 ss., 124 ss., 320 ss., 420 ss. Den koptischen Gewandeinsatz siehe bei J. Mantuani, Altägyptische Textilien, Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums, Reichenberg, XIX, 1901, H. 3.

S. 111. Das Diptychon mit dem Erzengel Michael möchte J. Sauer, Die altchristliche Elfenbeinplastik, Leipzig 1922, S. 10 f., lieber in das 6. als in das 4. Jahrhundert datieren. Ich stimme ihm darin bei und halte es für jünger als das Diptychon des Anastasius v. 517.

Zu Abschnitt X.

S. 114. Ueber die altchristliche Buchkunst finden sich in den S. 136 genannten Handbüchern der christlichen Archäologie einführende Abschnitte. Besonders sei hingewiesen auf Wulff S. 279 ff. und Dalton, East Christian Art p. 299 ff.

Die meisten der Handschriften liegen auch in Sonderbearbeitungen oder Faksimile-Ausgaben vor, die hier genannt seien: V. Schultze, Die Quedlinburger Italaminiaturen der Kgl. Bibliothek in Berlin. München 1898. Codices e Vaticanis selecti, Tom V.: Il Rotulo di Giosue, riprodotto a cura della biblioteca Vaticana (von A. Muñoz), Milano 1905. Die Wiener Genesis. Herausgegeben von Wilhelm Ritter von Hartel und Franz Wickhoff (Beilage zum XV. und XVI. Bande der Jahrbücher der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses), Wien 1895. (Mit einigen farbigen Faksimiles.) Die Einleitung ist eine der wichtigsten Arbeiten zur Geschichte der spätantiken und altchristlichen Kunst. Die Cotton-Bibel ist wegen des Zustandes der Blätter bisher nicht ganz reproduziert worden. Ueber Abbildungen einzelner Blätter siehe Dalton, Byzantine Art and Archaeology p. 446 A. i.

O. von Gebhardt und A. Harnack, Evangeliorum Codex graecus purpureus Rossanensis, Leipzig 1880. A. Haseloff, Codex purpureus Rossanensis, Berlin 1898. Die neuere Ausgabe von A. Muñoz, Il Codice purpureo di Rossano e il Frammento Sinopense, Roma 1907, enthält sehr gute farbige Reproduktionen. Die wichtigen Feststellungen über die Heimat des Codex Rossanensis siehe in dem Aufsatze von A. Baumstark: Bild und Liturgie in antiochenischem Evangelienbuchschmuck des 6. Jahrhunderts, in: Ehrengabe deutscher Wissenschaft, Freiburg i. B. 1920, S. 233 ff.

Die Fragmente von Sinope veröffentlichte H. Omont in den Monuments Piot VII, 1900, p. 175 ss. und pl. XVI-XIX. Gute Abbildung einer Seite in Sauer, Die ältesten Christusbilder Taf. XIII. Das Rabbula-Evangeliar wartet immer noch auf seine Veröffentlichung in dem Spicilegium Laurentianum. Für die Gesamtreihe der Miniaturen ist man daher leider noch auf die alten Stiche bei Garrucci, Storia dell' arte cristiana III, 128—140 angewiesen. Einzelne Seiten sind nach Photographien an verschiedenen Stellen publiziert worden. Farbige Reproduktionen in Chromo-Lithographie gab von zwei Miniaturen Labarte in seiner Histoire des arts industriels, Bd. II. Das Evangeliar von Mar-Anania siehe bei A. Muñoz, Monumenti d'arte mediovali e moderni I, i.

Ueber die altarmenische Buchmalerei siehe J. Strzygowski, Das Etschmiadzin Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syroägyptischen Kunst (Byzantinische Denkmäler I) Wien 1891, und: L'Evangile arménien, Edition phototypique du manuscrit No. 229 de la bibliothèque d' Etschmiadzin, publié par Fr. Macler, Paris 1920.

Ueber die ägyptische siehe: Eine alexandrinische Weltchronik. Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniscew. Herausgegeben von A. Bauer und J. Strzygowski. Denkschriften der Kais. Ak. d. Wiss., Phil. Hist. Klasse 51, Wien 1906.

Spanisch-nordafrikanische Buchmalerei: The Miniatures of the Ashburnham-Pentateuch. Ed. by O. von Gebhardt, London 1883. Vgl. dazu des Verfassers: Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei, Bonn 1922, S. 59 ff. Die beiden Bildseiten des Cambridge Evangeliars sind reproduziert in: The Palaeographical Society, Pl. 34 u. 44.

Alt-byzantinische Buchmalerei: Die vatikanische Kosmas-Handschrift: C. Stornajolo, Le miniature della topografia cristiana di Cosma Indicopleustes (Codices e Vaticani selecti X), Milano 1908. H. Omont, Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la bibliothèque nationale, Paris 1902. Collezione Paleografica Vaticana I: Miniature della Biblia Cod. Vat. Reg. gr. I. e del Salterio Cod. Vat. Pal. gr. 381, Roma 1905. Von den Oktateuchen sind der (bei der türkischen Zerstörung von Smyrna jüngst verbrannte) von Smyrna und der von Konstantinopel reproduziert worden: Codices graeci et latini phototypice depicti, duce Scatone de Vries, Suppl. VI.: Miniatures de l' octateuque grec de Smyrne, avec préface de D. C. Hesseling, Leyden 1909, und M. Th. Ouspensky, Der Oktateuch der Bibliothek des Serail in Konstantinopel, Sofia-Leipzig 1907 (russisch).

S. 116. Das sonst gute Buch von H. Berstl, Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei, Bonn 1920, macht leider die Dinge künstlich kompliziert.

Zu Abschnitt XI.

S. 124. Die Zusammenfassung seiner jetzigen Anschauungen über den Ursprung der christlichen Kunst und ihren Zusammenhang mit der des fernen Ostens gibt Strzygowski in dem Buche: Ursprung der christlichen Kirchenkunst; Neue Tatsachen und Grundsätze der Kunstforschung, Leipzig 1920. Auf die vielen in diesem Werke angeschnittenen Fragen kann hier nicht weiter eingegangen werden. Im ganzen handelt es sich mehr um die letzte Herkunft der Elemente, aus denen die Zeitkunst der ersten christlichen Jahrhunderte ihr Schaffen aufbaute. Das für die Ausgestaltung der christlichen Kunst wichtigste, das hellenistische, kommt dabei m. E. zu kurz. Ueber den hellenistischen und syrischen Ursprung der ikonographischen Typen vgl. das inhaltreiche S. 142 genannte Werk von G. Millet. Vgl. zum Ganzen auch die oben S. 140 gen. Schrift von J. Sauer, Wesen und Wollen der christlichen Kunst, die das Besondere der christlichen Kunst hervorhebt, sowie den Aufsatz von E. Weigand, Die Orient

oder Romfrage in der frühchristlichen Kunst, ein Rückblick und Ausblick, Zeitschrift für neutestamentl. Wiss. u. Kunde des Urchristentums, 1923, S. 233 ff., in dem Roms Anteil an der Bildung des hellenistischen Stiles herausgearbeitet wird.

S. 126. Choricius von Gaza, Brief an Makarius mit der Beschreibung der Sergiuskirche, ed. I. F. Boissonade, Paris 1846, 92 ss.

S. 127. Zur Umwandlung des Weihnachtsbildes unter dem Einflusse der hl. Birgitta siehe H. Cornell, Die Ikonographie der Geburt Christi, Upsala 1925.

Zu Abschnitt XII.

S. 133. Ueber den Bilderstreit siehe K. Schwarzlose. Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart und Freiheit, Gotha 1890; L. Bréhier, La querelle des images, Paris 1904. Siehe auch von demselben: L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours, Paris 1918 bes. p. 108 ss. Eine gute Anschauung von dem Auseinanderstreben der beiden Welten gibt etwa ein Vergleich des als Buchdeckel benutzten Ikons in der Freer Collection in Washington aus dem sechsten Jahrhunderte, von dem J. Pijoan, Historia del arte II, Barcelona, Lam. VII eine farbige Abbildung (Abb. 181) gibt, mit den Buchmalereien der byzantinischen, nachikonoklastischen Renaissance (Abb. 182). Zu den Ikonen vgl. jetzt: Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge, bearbeitet von O. Wulff und M. Alpatoff, Hellerau b. Dresden 1925.

S. 134 Zur Herausbildung des mittelalterlichen Stiles vgl. auch C. H. Morey, The Sources of Mediaeval Style, in: The Art Bulletin VII, 1924, 35 ss.

Zu den Abbildungen.

Die Aschendorff'sche Buchhandlung in Münster i. W. hatte die Güte, zu Tafelabbildung 172, 177 und 178 die Klischees zu überlassen aus Neuss, Buch Ezechiel, der Verlag Benziger & Co. in Einsiedeln die Klischees zu Abb. 142 u. 143 aus Marucchi-Segmüller, Handbuch der christlichen Archäologie, der Elwert'sche Verlag in Marburg lieferte die Klischees zu Farbtafel 3, zu Textabb. 2, 5, 18, 21 und zu Abb. 37, 42—44, 46—49, 55—59, 61, 62, 64, 65, 67—76, 133, 152—154 aus v. Sybel, Christliche Antike, der Herder'sche Verlag in Freiburg i. B. zu Textabb. 6, 7 u. 13 aus Kraus, Gesch. d. christl. Kunst Bd. I, und zu Abb. 51—54 aus Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder. Außerdem gab er liebenswürdigerweise die Erlaubnis zu Reproduktionen nach Wilperts Publikationen über die Katakombenmalereien und Mosaiken, auf denen die Farbtafeln 1, 2 u. 4 und die Abbildungen aller römischen Katakombenbilder außer Abb. 28 u. 37 beruhen. Piper & Co. in München lieferte das Galvano zu Abb. 81 aus: Dvořak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte Abb. 4, Georg Reimer in Berlin das Galvano zu Abb. 10 aus Führer-Schultze, die altchristl. Grabstätten Siziliens. Der Verlag Kurt Schröder in Bonn stellte die Klischees zu Abb. 84, 93, 166, 169, 176 u. 180 aus Berstl, Das Raumproblem in der altchristl. Malerei, und zu Abb. 164 u. 165 aus Knapp, Die künstlerische Kultur des Abendlandes, L. Schwann in Düsseldorf die zu Abb. 129—132 aus Graeven, Ein altchristl. Silberkasten, und zu Abb. 158 u. 160 aus Neuß, Ikonograph. Studien, zur Verfügung, der E. A. Seemans'che Verlag in Leipzig die zu Abb. 135, 136 u. 145 aus Sauer, die altchristliche Elfenbeinplastik.

Im übrigen sind Abb. 90 nach Breasted, 3, 5, 100—102 u. 109 nach Butler, 137—140 nach Diehl (Syria), 60 nach Führer, 19 nach Garrucci, Textabb. 16 nach Gerber, Textabb. 9 u. 10 nach Gsell, Abb. 125 nach Goldschmidt, 171 nach Grüneisen, Textabb. 20, 22, 23 u. Abb. 112, 118—120 u. 124 nach Gurlitt, Abb. 10 u. 11 nach Josi, 17, 41 u. 63 nach Marucchi, 163 nach Mantuani, 181 nach Pijoan, Textabb. 8 u. Abb. 11 nach Preußer, Abb. 141 nach de Rossi (Roma sotterranea), Textabb. 1, Abb. 110 u. 45 nach Sauer, Textabb. 24 u. Abb. 123 u. 124 nach Strzygowski, Textabb. 11 u. Abb. 2, 4, 6—8, 98, 99, 103—108 nach de Vogüé, Textabb. 4, 15, 17, 19 u. Abb. 21 u. 36 nach Wilpert, Pitture dell'ipogeo di Aurelio Felicissimo, Abb. 79, 80 nach Wulff, 134, 156 u. 157 nach Kgl. Museen, Elfenbeinwerke d. chr. Epochen, 77 nach Basiliken des christl. Roms, hergestellt. Für die übrigen Abbildungen lagen besondere Photographien zugrunde, von denen die zu Abb. 82, 83, 85, 89, 91, 113, 182 Stoedtner lieferte, während ich die Vorlage zu Abb. 78 der besonderen Güte des Herrn P. Mader in Jerusalem, die zu Abb. 127 u. 128 der meines verehrten Kollegen Prof. Delbrueck in Gießen und die zu Abb. 173, 174 u. 183 der des verehrten Kollegen Prof. Baumstark in Bonn verdanke.

Leider war es nicht möglich, die Grundrisse und Schnitte im gleichen Maßstabe zu geben, da dann alle hätten neu klischiert werden müssen. Ich habe mich bemüht, die Abbildungen auf den Tafeln so zusammenzustellen, daß je zwei zusammen sichtbare Tafeln möglichst auch einen kunstgeschichtlichen Zusammenhang veranschaulichen. Der so ermöglichte Vergleich führt m. E. in manchen Fällen zu einleuchtenden Erkenntnissen über Stil und Datierungsfragen und zu einem Ueberblick über die Fortentwicklung des Stiles in der altchristlichen Kunst.

Zu einzelnen Abbildungen, deren Inhalt im Texte nur zum Teile erwähnt werden konnte, sei noch erklärend bemerkt:

Text-Abb. 9. Tebessa. Die weitläufigen Bauten setzen sich aus den Erzeugnissen verschiedener Zeiten zusammen. Der ältesten gehören an die Kirche mit dem Atrium und der großen Freitreppe und der kleeblattförmige Bau, der an die Kirche angelehnt ist und vielleicht ursprünglich als Baptisterium, später jedenfalls als besondere Gedächtniskapelle gedient hat, ohne daß seine genaue Bestimmung festzustellen wäre. Einer zweiten Epoche entstammt die große Anlage quer vor der Kirche mit einer mächtigen Säulenhalle und einer von Wasserbassins durchzogenen Platzanlage. Noch etwas jünger sind die Kammern, die als Mönchszellen die Kirche umgeben, und die kleine Basilika neben dem kleeblattförmigen Bau, sowie die umschließende Mauer.

Abb. 19. Decke in S. Gennaro dei poveri. In der Mitte unten der Turmbau, links David mit der Schleuder, rechts Adam und Eva.

Abb. 22. Vorraum der Capella greca. Links Susanna zwischen Daniel und den beiden Aeltesten, rechts Susanna danksagend, mit Daniel (?), an der Stirnwand das Quellwunder und die drei Jünglinge, an der Decke ein Jahreszeitenkopf.

Abb. 23. Hauptraum der Capella greca. An der vorderen Stirnwand die Anbetung der Weisen, über der Koncha die „fractio panis", an der Decke Rest eines Orans?

Abb. 24. Maria und Isaias in S. Priscilla. Der Stern ist durch einen Irrtum der Klischier-Anstalt nicht mehr mit auf das Bild gekommen; man sieht nur das Ende eines Strahles über dem Haupte Mariens.

Abb. 28. „Sakramentskapelle" A 2. Decke mit Gutem Hirten und Jonas-Szenen, ferner Tisch mit Brotkörben, Stirnwand mit Schiff im Sturm, Taufe Jesu und Jesus als Lehrer?

Abb. 29. Szenen aus der „Sakramentskapelle" A 3. Fischzug, Taufe Jesu und geheilter Gichtbrüchiger.

Abb. 30. Cubiculum in d. Katak. d. hl. Petrus u. Marcellinus. Decke: Oranten, Jonas-Szenen u. Jahreszeitenköpfe, Stirnwand: Quellwunder, Noe und Anbetung der Weisen.

Abb. 38. Decke im Coemeterium maius. Guter Hirt, Adam und Eva, Orante, Jonas, Quellwunder.

Abb. 39. Wand eines Cubiculums an der Vigna Massimi. Quellwunder, Brotvermehrung, die drei Weisen vor Maria, Noe, Daniel, Tobias, Heilung des Gichtbrüchigen, Erweckung des Lazarus, Flußgott?

Abb. 40. Decke einer Grabkammer in El-Kargeh. Links oben sichtbar ein Rest von den drei Jünglingen, darunter Daniel in der Grube, darunter Jonas, zur Mitte hin oben der Gute Hirt, daneben das himmlische Jerusalem, darunter Noe in einer Barke, rechts Moses beim Auszuge aus Aegypten, unten rechts die Erweckung des Lazarus.

Abb. 48. Sarkophag in Arles. Jüngling von Naim, Blutflüssige, Vermehrung der Brote, Orante, Verwandlung des Wassers, Blindenheilung, Heilung des Gichtbrüchigen.

Abb. 49. Sarkophag in Arles. In der Mitte Christus, die Brote und Fische vermehrend zwischen Aposteln, an den Enden Abraham mit dem Altar und Daniel mit dem Drachen.

Abb. 50. Sarkophag 174 des Lateran-Museums. Christus auf dem Coelus zwischen Petrus und Paulus, Abrahams Opfer und Christus vor Pilatus.

Abb. 51, Sarkophag des Junius Bassus. Oben Abrahams Opfer, Wegführung Petri, Christus thronend, Vorführung Jesu vor Pilatus, unten Job, Adam und Eva, Einzug Christi, Daniel (Gewand modern), Wegführung Pauli.

Abb. 52. Sarkophag 171 des Lateran-Museums. Kreuztragung durch Simon von Cyrene, Dornenkrönung, Grabeswächter mit Kreuz, Vorführung vor Pilatus.

Abb. 53. Sarkophag 104 des Lateran-Museums. Erschaffung der Stammeltern, Zuweisung der irdischen Arbeit an sie, Wunder von Kana, Vermehrung der Brote, Erweckung des Lazarus, unten die Weisen vor Maria, Blinden-Heilung, Daniel mit Habakuk, Ansagung der Verleugnung, Verhaftung Petri, Quellwunder Petri.

Abb. 55. Seitenwand des Sarkophags 174 im Lateran-Museum. Quellwunder, Jesus und die Kananäerin. Auffallend ist, daß Christus bei der Heilung der Blutflüssigen bärtig ist. Wilpert schließt daraus, daß eine Kopie der von Eusebius erwähnten Christus-Statue von Paneas vorliege (Strena Buliciana 295 ff.; vgl. auch Sauer, das Aufkommen des bärtigen Christustypus in der frühchristlichen Kunst, ebd. S. 303 ff.) Zum Quellwunder vgl. noch E. Becker, Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst, Straßburg 1909 und den Abschnitt 6 in G. Stuhlfauth, Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst, Berlin-Leipzig 1905. Auf die Petrus-Legenden machten zuerst aufmerksam J. Wittig, Die altchristlichen Skulpturen im Museum der deutschen Nationalstiftung am Campo Santo, Rom 1906, S. 107 ff. u. P. Styger in d. Röm. Quartalschr. 27, 1913 S., 17 ff.

Abb. 58. Sarkophag 55 im Lateran-Museum. Oben: Erweckung des Lazarus, Ansage der Verleugnung, Moses empfängt die Gesetzes-Tafeln, Abrahams Opfer, Christus vor Pilatus; unten: Quellwunder Petri, Petrus? Daniel, Petrus-Szene?, Heilung eines Blinden, Vermehrung der Brote.

Abb. 59. Sarkophag 125 des Lateran-Museums. Heilung von zwei Blinden, Heilung des Blutflüssigen, Heilung des Lahmen am Teiche Bethesda, Einzug in Jerusalem.

Abb. 60. Sarkophag der Adelphia. Im Aufsatz links apokryphe Marien-Szenen?, rechts die Hirten an der Krippe; auf dem Sarkophag oben Zuweisung der Arbeit an die Stammeltern, Ansage der Verleugnung, Heilung der Blutflüssigen, Gesetzes-Uebergabe an Moses, Abrahams Opfer, Blindenheilung, wunderbare Brotvermehrung, Erweckung des Jünglings zu Naim, unten Verweigerung der Anbetung des babylonischen Standbildes durch die drei Jünglinge, Wunder von Kana, die drei Weisen, Stammeltern, Einzug Jesu.

Abb. 61. Sarkophag 119 des Lateran-Museums. Oben Erweckung des Lazarus, Quellwunder Petri?, ungedeutete Szene; unten Jonas-Szenen mit Fischer- und Hirten-Szenen.

Abb. 62. Sarkophag 111 des Lateran-Museums. Durchzug durch das Rote Meer.

Abb. 63. Sarkophag 180 des Lateran-Museums. Quellwunder Petri, Verhaftung Petri, Ezechiels Vision der Erweckung der Gebeine, Blindenheilung, Brotvermehrung, Einzug in Jerusalem.

Abb. 64. Relief vom Konstantinsbogen. Kaiserliche Spenden.

Abb. 76. Sarkophag aus San Callisto. Oben links Noe, rechts?, unten Daniel mit Habakuk, Orans zwischen Heiligen, Brotvermehrung, Lazarus' Erweckung.

Abb. 111. Kirche von Dêr el-ʿAmr. Die Gegenüberstellung der aus dem ersten Jahrhunderte stammenden, vorchristlichen Basilika in Rom und der am Ende der altchristlichen Zeit oder noch später entstandenen Basilika

an der äußersten Grenze zum Oriente zeigt anschaulich, wie das Hellenistische im echten Oriente nicht mehr verstanden, ja in sein Gegenteil verkehrt wurde.

Abb. 125. Die Mailänder Türe ist im Laufe der Zeiten sehr starker Beschädigung und Ergänzung ausgesetzt gewesen, wobei man teils nach den alten Ornament-Mustern neu gearbeitet hat, wie bei der Umrahmung, teils die Figurenfelder ganz neu hergestellt oder ergänzt hat, was von den unteren und mittleren am meisten gilt. Goldschmidt hat versucht, den alten Bestand wieder herauszuschälen. Die Abbildung kann daher nur für Gesamtanlage und Gesamteindruck verwertet werden; aber nicht für die einzelnen Teile.

Abb. 126. Das in unserer Abbildung sichtbare Stück der Tür von S. Sabina zeigt, da die Felder nicht mehr in der ursprünglichen Zusammenstellung sich befinden, links oben die Weisen vor Maria, in der Mitte die Entrückung des Elias, unten die Ansage der Verleugnung, rechts in der Mitte eine eigenartige, z. T. von Ezechiels Vision beeinflußte Darstellung der Majestas Christi über Maria zwischen den Apostelfürsten, unten Habakuks Entrückung.

Abb. 141. Reliquiar aus 'Ain Beida. Die Stilverwandtschaft mit den römischen Gläsern springt in die Augen, wenn man die Linienführung beachtet.

Abb. 152. Elfenbein aus Murano in Ravenna. In der Mitte Christus zwischen Aposteln, unter ihm die drei Jünglinge, ganz unten Jonas, in den Randfeldern Heilung eines Blinden, eines Besessenen, eines Gichtbrüchigen und die Erweckung des Lazarus.

Abb. 153. Elfenbein-Diptychon in der Pariser Nationalbibliothek. In der Mitte Christus zwischen Aposteln, unten Christus und die Samariterin, Erweckung des Lazarus, in den Randfeldern Heilung eines Blinden, eines Gichtbrüchigen, der Blutflüssigen und eines Besessenen.

Abb. 159. Halsschmuck der Slg. v. Gans. Im Medaillon die apokryphe Verkündigung beim Spinnen.

Abb. 160. Müngersdorfer Schale. Quellwunder, Daniel, Jonas-Szenen, Noe.

Abb. 173. Evangeliar des Rabbula. Kanontafel. Am Rande Geburt Jesu, Kindermord und Taufe Jesu.

Abb. 174. Evangeliar aus Mar-Anania, Kanontafel. Am Rande Frauen am Grabe.

SACH- UND NAMEN-VERZEICHNIS

NB! Die fettgedruckten Ziffern zeigen bei Autoren an, daß an dieser Stelle ein Buch zuerst und mit vollem Titel angeführt wird, bei Sachen, daß dort über diese ausführlicher gehandelt wird.

Abel 31, 32, 52, 99
Abendland, künstlerische Eigenart **125** ff., 128 f., 134; s. auch Rom
Aberkios-Inschrift 34
Abessinien 67
Abgar von Edessa 62
Abraham 23, 30, 32, 55, 99, 109, 139, 148; Abb. 33, 35
Aciliergruft s. Rom
Achelis **136**, 138
Adam u. Eva 23, 30, 32, 52, 54, 138, 147
Adelphia-Sarkophag s. Syrakus
Adoranten 139
Aegypten 13, 18, 44, 67, 86, 107, 111, 119, 140, 142, 144, 145; s. auch koptische Kunst und Alexandrien
Aehren 21
Aelteste der Apokalypse 139
Aetheria 88
Agnes 44, 139
'Ain Duk 42, 139
Akanthus 90
Akrisios 21
Akrostichis 34
Alexandrinische Weltchronik 119, 145
— Kunst 12, 13, 18, 44 f., 54, 86, 118 f., 137, 141, 145
Alexandrien, Wesher-Katakombe 45, 140
Alpatoff **146**
Altai-Gebirge
Altar 16 f., 63, 73 ff., 90 ff., 99; Abb. 83, 111, 117
Altarschranken 74, 90; Abb. 83
Altmann **140**
Ambo 90; Abb. 89
Ambrosius 36, 74, 95, 100, 120, 144
— Bild 95, 142; Farbtaf. 4
Ampullen 111, 126, 144; Abb. 144, 183
Amulett 107
Anker 11, 16, 51
Ansage der Verleugnung Petri 148
Antike u. christliche Kunst 13, 40, 45 f., 132 ff., 139, 140
Antiochenische Kunst 12, 13, 44, 87, 110, 117, 140, 144
Anthemios von Tralles 79
Anthiphonar 114
S. Apollinare s. Ravenna
Apollinaris 99
Apollonius von Tyana 48
Apostel 101, 139
Apostel-Kommunion 110, 117; Abb. 38, 168
Apostelkirche s. Konstantinopel
Apostolische Konstitutionen 31, 138
Apsis 68 ff., 74
Arabeske 57
Archäologie u. Kunstwissenschaft 9
Arche 40; Abb. 16
Architrav 70
Archivolte 70
Aringhi 9
Arische Kunst 13, **124** ff.
Arkadius 66
Arkosolgräber 18
Arles, Sarkophage 30, 138, 147; Abb 48, 49
Armbänder 107, 111; Abb. 162
Armenische Kunst 13, 62, 77, 81 f., 118, 121, 128, 145; Abb. 122, 123 u. Textabb. 24
Arnobius 17
Aschtischat 62
Ashburnham-Pentateuch s. Paris, Bibliothèque nationale
Assyrische Kunst 71
Asterius von Amasea 108
Atargatis 34
Athoskirchen 82, 142
Atrium 70, 93
Augusti 11
Augustinus 36 f.
Auferstehung 35 f., 52; s. auch Christus u. Ezechiel
Aussätzigen-Heilung 52

Baldachin-Gräber 18; Abb. 10
Balkan 67, 82, 133
Baptisterien 63, 76; Abb. 86, 87; Textabb. 16
Bardenhewer **138**
Barletta, Kaiserstatue 95, 142
Basilika, christliche **60** ff., 75, 141
— heidnische **63** ff., 141
Bauer **145**
Baumeister, dargestellt 54
Bäume 37, 139
Baumstark 117, **145**, 146, **155**
Bassus-Sarkophag s. Rom, S. Peter
Bawît 142
Becher 35
Becker 41, **137**, **147**
Beißel **142**
Bell **141**
Bendinelli **140**
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Elfenbein-Pyxiden 109 ff., 143; Abb. 133, 134, 156, 157
— — Sarkophagfragment 58, 94; Abb. 56
— Staatsbibliothek, Quedlinburger Itala **115** f., 145; Abb. 164
Berstl **145**
Besessenen-Heilung 148
Bestattungsweise der alten Christen 17 f.
Beschwörungsgebete 42
Bethlehem 66, 99
— Geburtsbasilika 66; Textabb. 4; Abb. 78
Beyèr **141**
Bilderstreit 9, 94, **133** f., 146
Bilderverehrung 9, 44, 48, 133 f.
Bildtypen-Entwicklung **123** ff.
Bin-bir-kilisse; Textabb. 15
Bischofsthron 63, 91; s. auch Ravenna, Dom
Blindenheilung 31, 51 f., 143; Abb. 48, 53, 58, 63
Blumen 37, 45
Blutflüssige, Heilung 25, 31, 52, 143; Abb. 48, 60
Bobbio, Ampullen, 144
de Bock **140**, 141
Boissonade **146**
Bohrer- Technik 56, 94
Bordeaux, Saint Seurin, Sarkophag Abb. 72
Bosio, **8**, 9, 41
Bozra 77
Braun **141**
Brautkasten 107, 144
Breasted **142**
Bréhier **146**
Breithaus-Kirche 82; Abb. 111; Textabb. 8
Bronce-Beschläge 108
Brotvermehrung 25, 31, 33, 35, 45, 54, 147; Abb. 48, 49, 53, 58, 60, 63
Brotkörbe 25, 148; Abb. 25, 28
Buch- u. Buchrolle 50, 53, 99, **113** ff., 145
Buchkunst **113** ff., 145
Burckhardt **12**
Brunnen 93
Butler **137**, 141
Byzantinische Kunst 46, 83, 93 ff., 111, 119, 121, 128, **132** ff., 142, 145

Cabrol **126**
Cagliari 45, 140
Cambridge, Corpus Christi College, Evangeliar 121, 145; Abb. 175
Caracalla-Thermen 75
Carrière 139
Cassiodor 37
Caylus, Comte de **10**
Cella trichora 63; Textabb. 9
Celsus 17
China 87
Choisy **141**
Choricius von Gaza 126, 146
Christi Auferstehung 52, 129
— Dornenkrönung 52, 55, 147; Abb. 52
— Geburt 31, 125, 129, 146 147; Abb. 60
— Gefangennahme 52; Abb. 52
— Himmelfahrt 109, 118, 129; Abb. 135, 172
— Kreuztragung 52, 55, 147; Abb. 52
— Kreuzigung 127 f.; Abb. 136, 171
— Leiden 52, 99
— Taufe 25 ff., 33 f. 50, 61, 99, 125, 127, 147 f.; Abb. 26, 28, 29, 31, 147
— Triumpf 52 f., 55, 98 f.
Christologischer 25 Zyklus Abb. 26
Christus als Lehrer 25, 33, 44, 48, 58, 147; Abb. 26, 28, 133
— als Richter 102; Abb. 94
— am Oelberge 117; Abb. 169
— auf der Weltkugel 99; Abb. 115
— -Monogramm 52, 55, 57, 106, 108, 127; Abb. 52, 115
— -Statuen, 48, 94 f., 142, 147; Abb. 45
— thronend 53, 58, 99, 147; Abb. 50, 52, 82
— vor Pilatus 52, 55, 117, 147; Abb. 50, 51, 52
— zwischen Aposteln 48, 53, 55, 58, 141, 147; Abb. 50, 51 u. a.
Chronologie s. Katakombenfresken u. Sarkophage,

Ciacconio 8
Ciborium 74, Abb. 83
Clédat **142**
Coelestin I. 100
Coelus 53, 148; Abb. 50, 52
Commendatio animae 30, 32
Consignatorium 73; Textabb. 16
Cornell **146**
Correggio 9
Cosma e Damiano s. Rom
S. Costanza s. Rom
Cotton Pentateuch s. London, Brit. Museum
Creta, 72
Crum **141**
Cubicula s. Grabkammern
Cypern 72, 110, 144
Cyprian 31
Cyrenaica 18

Dalton **14**, **136**, 141, 144, 145
Damasus 63, 144
Danae 21
Daniel 21, 22 ff., 30 ff., 37, 41, 51 f., 54 f., 94, 139, 147 f.; Farbtaf. 3, Abb. 15 u. a.
Dankinschriften 42
David 24, 30, 32, 107, 120, 147; Abb. 19, 182
Decische Verfolgung 48
Dekorative Elemente 40, 45 f, 49
Delbrueck 144, 146
Delehaye **138**
Delila 41
Delphin 43
Demetriusbasilikas. Saloniki
Denkbild und Sehbild **144** ff.
Dennision **114**
Dêr el-ʿAmr 82, 147; Textabb. 8, Abb. 11
Dêr Termānin 71; Textabb. 11, Abb. 103—105
Diakonikon 69
Diaspora-Judentum 40 f.
Diehl E. **143**
Diehl Ch. 14, **141**, **144**
Diptychon 107 ff., 111, 143; Abb. 154, 155
Dölger 34, **138**
Dogma in der altchr. Kunst **32** f., 35, 98
Doketismus 36
Domitian 33
Domitilla-Katakombe s. Rom
domus dei 61
Donatello 143
Doppelapsiden 69; Textabb. 10
Dura-Europos 95, 142 f.; Abb. 90
Duchesne **142**
Durchzug durch das Rote Meer 52, 147
Dussaud **140**
Dütschke **140**, 142
Dvořak 14, 45 f., **140**

Edessa 13, 48, 62
Egger **141**
Einführungs-Szenen 54
Einschaltbilder 115, 139 f.
Einzug in Jerusalem 52, 147; Abb. 59, 60
Ekklesia 100
El-Kargeh 45, 54, 119, 147; Abb. 40
Eleazar 32
Elfenbeinplastik 107, 109 f., 127
Elias 31 f., 99, 148
Elter **141**
Endymion 50
Engel 24, 106, 109; Abb. 26, 115
Enkolpion 107; Abb. 161
Entrückung des Ganymed 63
Ephesus 12
Erbsünde 33
Eros und Psyche 21, 51; Abb. 17
Eroten 20 f., 41, 43, 51; Abb. 13
Erweckung der Gebeine 31
— des Jünglings von Naim 31, 52, 147; Abb. 48, 60
— des Lazarus 25 f. 30 f. 50, 52, 55, 147 f.; Abb. 39, 53, 58
— der Tabitha 53
— der Tochter des Jairus 31, 52
Eucharistie 34
Euphrasius 100
Eusebius 61
Etschmiadzin-Evangeliar 118, 145
Evangeliar von Mar-Anania, s. Paris, Bibl. nat.
Evangeliar von Rossano s. Rossano
Evangelistenbilder 99, 121
Expressionismus 13, 58, 109
Ezechias 31
Ezechiel 31, 121, 143, 147
Ezra 77

Fachgrab 18; Abb. 11, 12
Fajum-Porträts 119
Familiengräber 18; Abb. 2 bis 7
Farbenwahl 87 ff.
Fassaden-Anlage 71
Felix-Basilika in Nola 101
Felix, Papst 89
Ficker **140**
Fisch 11, 16, 25, 33, 35, 41
Fischer 16, 25 f., 34, 50 f., 138, 147; Abb. 27-29, 47
Fischsymbolik **33** f., 138
Flächen-Ornamentik 85 ff., 90, **93** ff., **105** ff., 109
Flaviergruft s. Rom
Florenz, Laurenziana, Rabbula-Evangeliar 118, 128, 145, 148; Abb. 171—173
Form und Inhalt 12 ff., 22, **27** ff., **97** ff., 102 f., 143
Fractio panis 33, 147; Abb. 25
Frankfurt a. M., Sammlung v. Gans. Halsschmuck 111, 148; Abb. 159, 161
Frauen am Grabe 148; Abb. 135, 174
Freiplastik 94
Fremdenhospiz 72; Abb. 105
Fresken s. Katakomben und Kirchen
Friedens-Symbole 54, 89
Friedhof sub divo 18, 48, 63, 137; Abb. 4
Friedhofs-Kapellen 63
Frontalität **22**, 46, 54, 88, 95
Fruchtkörbe 51
Führer **137**
Fünfkuppel-Kirchen 82
Fürbitte f. d. Verst. 139
Furius-Dionysius Filocalus 114
Fußwaschung 52

Garrucci **11**, 142, 145
Gartenlauben 20, 43
Gauckler **141**
Gebete 52, 138
Gebet, symbolisiert 54, 139
v. Gebhardt **145**
Geburtsbas., s. Bethlehem
Gedächtnisfeier 63
Gemüsehändlerin 54
Genien 51, 116
Georgien 81
Gerber **141**
Gerechtigkeit, symbolis. 54
Gerätinschriften 108
Gerichtsparabel 102
Germanen 82, 134
Germigny les Prés 82
Geschenkgegenstände 107
Geschichtliches Element der altchristl. Kunst 98
Gesetzes-Uebergabe 52; Abb. 65, 67
Gewölbebau **75** ff.
Geyer **141**
Gichtbrüchiger 25, 26, 31, 51, 143, 147 f.; Abb. 29
S. Giovanni, s. Syrakus
— in Fonte, s. Ravenna
Glasbereitung 107 ff., 143
Gläser, geschiffene 108 ff.
Glocken 72
Glück **141**
Gnosis 36, 43
Goar **138**
Goldgläser 88, **108** ff., 143; Abb. 142, 143, 158
Goldschmidt **142**
Gotik 13
Gottesdienst 17, 77
Grabinschriften 34, 37
Grabkammern 18, 48; Abb. 3, 17, 22, 23, 28, 30
Grabkapellen 19, 54, 141
Grabplatten 18
— m. Mosaikschmuck 19, 137
Grabstele 19, 57, 141; Abb. 74, 75
Graeven **143**
Graffiti 20
Gregor der Große 129
— von Nazianz 107, 120
— von Nyssa 36
Griechenland 72, 87
Grüneisen 14, **141**
Gsell **141**
Gudiol **137**, 140
Guirlanden 45
Gurlitt **141**
Guter Hirt 16, 22, 25, 32, 34 f., 40, 50 f., 89, 94, 95, 138, 147; Abb. 28, 36, 38, 41, 44. 84, Farbtaf. 3

Haarspangen 107
Habakuk 51, 148; Abb. 57, 76
Hagenbach 138
Hagia Sophia, s. Konstantinopel
Halsketten 52, 107
Handschriftenmalerei 114 ff.
Harnack **145**
Hartel **143**, **145**
Haseloff **145**
Hasenclever 40, **139**
Häss, Mausoleen, Abb. 6, 7
Hausinschriften 106
Hauskirchen 60 f.
Hauskommunion 107
Häusliche Kunst **106** ff., 143
Hebräerbrief 32
Hellenismus und altchristl. Kunst 22, 40, 43 f., 46, 49, 51, 56 f., 60 ff., 74, 82 f., 85 ff., 93 ff., 103, 107, 109, 111, 116, 124 ff., 132, 141, 142, 147
Henoch 31
Hermas 26
Hesseling **145**

Hetoimasia 98
Hripsime-Kirche z. Wagharschapat 82, Abb. 122, 123
Hippolytus-Statue s. Rom, Lateran
Hittiter 71
Holzhey **138**
Homilien des Gregor von Nazianz, s. Paris, Bibl. nat.
Hymnus des Klemens von Alexandrien 34
Hypgäum am Viale Manzoni s. Rom

Ichthys 33 ff., 99
Ideengehalt der altchristl. Kunst **29** ff., **97** ff., 102 f., 143
Idyll 34, 50 f., 116, 138
Ikonen 109, 133, 146; Abb. 181
Illumination 91 f.
Illusionismus 116
Impressionismus 13, 103
Inkarnation u. Bilderkult 75
Inschriften, s. Gerät-, Grab- und Kirchen-Inschriften
Iran 13
Irenäus 16, 36, 43
Irenenkirche s. Kontantinopel
Isaak 30, 32, 99
Isaias 27, 54, 99
Isidor von Milet 79
Islam 132
Itala 115 f.

Jahreszeitenbilder 20 f., 43, 51, 148; Abb. 22, Farbtaf. 2
Jakobus 99
Januariuskrypta 21; Farbt.
Japan 87
Jenseitsvorstellungen 86, 137 ff.
Jeremias 54
Jerusalem 66 ff., 88, 89, 99, 101, 147
Job 30, 52; Abb. 51
Johannes d. T. 99, 110
Johann Georg, Herzog zu Sachsen **141**, **142**
Jolliffe **140**
Jonas 24, 30, 37, 45, 50, 137, 147; Abb. 20, 28, 30
Jordan 99, 127; Abb. 146
Jordan H. **140**
Joseph, ägypt. 9, Abb. 149, 151
Joseph, hl. 25
Josi **136**, **137**
Josue 32, 115
Josuahrolle s. Rom, Vatikan
Jüdische Wurzeln d. christl. Kunst **40** ff., 45, 138, 139
Jüdische Katakomben 41
Jünglinge, babylonische 23, 30 ff., 51, 144, 147
Jüngstes Gericht 35, 102
Junker **141**
Justin d. Märt. 36
Justinian I. 79, 90, 95

Kaiser-Statuen 95, 142
Kal'at Sim'ân 73; Abb. 98 bis 102
Kalb Lauzeh 71; Abb. 106—108
Kaleb 32
Kallistus-Katakombe s. Rom
Kananäerin 147; Abb. 55
Kanawunder 147; Abb. 48, 60
Kanonbögen 118; Abb. 173, 174
Kapitäl 90, 142
Karl d. Gr. 134
Karpokratianer 16, 43
Katakomben-Fresken **16** ff. **47** ff., 56, 136, 143; s. auch Alexandrien, Malta, Melos, Neapel, Rom, Syrakus
— Chronologie 19 f., 137
Kaufmann 41, **136**, **138**, 139, **141**, 142, **143**
Kauffmann **138**
Kelche 44, 92, 110, 140; Abb. 117, 137
Keltische Kunst 134
Khirbit Hâss, Grüfte; Abb. 2
Kindermord 148
Kirchenbau **59** ff., 141; s. auch Basilika, Kreuzkuppelkirche u. a.
Kirchenbezeichnung 61 f.
— Fresken 48, 88, 141, 142
— Inschriften **100** ff.; Abb. 83, 86, 114
— Schmuck **100** ff.; 143
— Türen 93; Abb. 125, 126
Kirsch **141**
Kisa **143**
Kleiderschmuck 108 f., 144 f.
Kleinasien 13, 18, 67 f., 72, 75, 77
Kleinkünste **105** ff.
Klemens von Alexandrien 16, 34, 43, 61, 138
— von Rom 32
Klementinische Rekognitionen 61
Klosteranlagen 72 ff., 141 f.; Textabb. 9; Abb. 98, 99
Kluge Jungfrauen 54
Knapp **146**
Koja Kalessi 77; Textabb. 17
Köln, Glaskunst 108
— Sammlung Nießen, Glasschale 137
Köln, Museum Wallr.-Rich. Müngersdorfer Schale 144, 148; Abb. 158, 160
Kom-es-Schufaga 141
Kommuniondarstellung s. Apostelkommunion
Konsekrations-Szene 26; Abb. 34
Konstantin 61, 79
Konstantinopel 80 ff., 141; s. auch byzantinische Kunst
— Apostelkirche 81
— Hagia Irene 81; Abb. 124, Textabb. 23
— Hagia Sophia 75, **79** ff., 90, 93, 95 f., 102; Abb. 118 bis 121; Textabb. 21, 22
— Hagios Sergios-Bakchos 79; Abb. 112; Textabb. 19, 20
Koptische Kunst 43, 57, 87, 119 f., 128, 140 ff.; s. auch Aegypten
Kosmas Indikopleustes s. Rom, Vat. Bibl.
Kranz 101; Abb. 52
Kraus **12**, **136**, 137
Kreuz Christi 52, 55, 99, 101; s. auch Christi Kreuzigung
Kreuze im kirchlichen und privaten Gebrauche 94, 110 f., 144; Abb. 161
Krippe 53; Abb. 60
Kronen 99
Kronleuchter 92
Kultbilder 44, 48, 133 f.
Kulturgeschichte u. Kunstgeschichte 12
Kuppelbau 60, 71, 75 ff.
Kurth **142**
Kyrene 34
Kyriakon 61

Labarte **145**
La Gayolle, Sarkophag 51, 138; Abb. 47
Lämmer 53, 98 f.
Lampen 41, 92 ff., 106; Abb. 184
Landschaften 20, 43, 99, 115; Abb. 18
Langobarden-Kunst 134
Lateran und
Lateran-Museum s. Rom
Lauben 43
Laurent **126**, 143
Laurentius 44, 92
Lautenspielerin 51
Le Blant 30, **138**, 140
Leclercq **136**
Leo der Isaurier 133
Leroux **141**
Lesende 50
Leuchter 41 f., 90 ff.
Liber pontificalis 91, 142
Licinius 63
Lichtführung 78 ff.
Liebesmahl-Becher 16
Lietzmann **141**
Linienkunst 13
Liturgie und altchr. Kunst 102, 126, 128, 138
Loculus 18 f.
Löffel m. christl. Zeichen 107
London, Brit. Museum, Cotton-Pentateuch 117, 145
— — Kölner Goldglas 108
— Michaels-Diptychon 111, 145; Abb. 154
— — Passions-Tafel 109, 127, 133; Abb. 136
— Viktoria und Albert-Museum, Werdener Pyxis 72
S. Lorenzo s. Mailand
Loth 30, 50
Lucinagruft s. Rom

Macler **145**
Mader **141**, 146
Magier s. Weise
Mahlszenen 21 f., 25, 35, 40; Abb. 24, 27
Mailand, S. Ambrogio, Mosaik 95; Farbtaf. 4
— — Portal 149; Abb. 125
— Museo municipale, Elfenbeintaf. 143; Abb. 148
— S. Lorenzo 75
— S. Nazaro, Silberkasten 110, **143** f.; Abb. 129—134
Mainz 108
Makarius von Jerusalem 66
Makkabäerbücher 31
Malerei kirchliche s. Kirchenfresken
Malerei zömeteriale s. Katakomben
Malta 41, 137
Mamre 66
Mar-Ananias. Paris, Bibl. nat.
Marcia-Grab Abb. 9
Maria mit dem Kinde 90, 94, 98, 126; Abb. 23, 24, 26, 53, 60, 66, 83
Maria-Orans s. Oranten
S. Maria degli angeli s. Rom
— antiqua s. Rom
— Maggiore s. Rom
Martin von Tours 101
Marokko 67
Martinskirche in Tours 101
Maruthas von Tagrit 37
Martyriums-Darstellung 99
Marucchi **136**, **140**
Mausoleen 19
Maxentius-Basilika 65, Textabb. 3

Maximianus 95; Abb. 116
Maximianskathedra 110, 127; Abb. 145—151
Mâyâfarqin 83
Medaillen 107, 111
Melania 101
Melchisedech 99
Melkeimer 26
Melos, Katakomben 18
de Mély **143**
Mengs 9, **136**
Menschendarstellung 86
Merkle **143**
Mesnage **141**
Mesopotamien 13, 67, 68, 72, 75, 87
Meßopfer 99
Michael 111, 145, Abb. 154
Michel **138**
Michelangelo 75, 143
Michon **140**
Midjleyyā, Gruft Abb. 5
Mileham **141**
Millet 14, **142**, 145
van Millingen **141**
Minucius Felix 16
Mittelalter u. altchr. Kunst 114ff., 122, 129, **132**ff., 142, 146
Mommsen **142**
Monogramm Christi 106, 108
Monza, Domschatz, Ampullen 107, 125, 128; Abb. 144, 183
Morey **142, 143, 146**
Mosaiken 19ff., 41, **88**ff., 122, 141; s. auch Kirchenschmuck
Moses 50, 52, 99, 147; s. auch Quellwunder
Muñoz **145**
Müller **137**
München, Nationalmuseum, Elfenbeintafel 109; Abb. 135
— Staatsbibliothek, Evangelien-Fragment 121
Muratori **138**
Mykene 22
Mythologische Szenen 46

Narbonne, Museum, Sarkophag; Abb. 69
Narthex 64, 70 f.
Neapel, Katakombe S. Gennaro dei poveri 18, 20, 23f., 26, 43f., 137, 147; Abb. 19
Nestorius 98
Neuß **137, 139, 140, 143**, 145
New York, Sammlung Kouchakji, Silberkelch v. Antiochien 110; Abb. 137
New York, Sammlg. Morgan, Armband 111; Abb. 162
Noe 148, Abb. 16, 39, 40, 61
Nordafrikanische Kunst 18, 119, 137, 144
Nubien 141

Oelampullen s. Ampullen
Oelbehälter 109
Ohrringe 107
Okeanus-Kopf 43
Oktateuche 119 f., 145
Olivenernte 21, Farbtaf. 2
Omont **145**
Oranten 23, 25, 33, 37, 50f., 54, 58, 137, **138**, 147, Farbtaf. 1 u. 3; Abb. 26, 38, 39, 42, 46—48
Orientierung 69, 141
Orient und Abendland 12 f., 44, 57, 59 ff., 75 ff., 83, 103, 124, 145
Origenes 17, 34, 48
Orléansville, Basilika; Textabb. 10
Ornamentaler Zug der östlichen Kunst 57, 87f., **105**ff., 124 ff., 134, 144
Orpheus 21, 25 f., 33, 40, 43, 48
Ouspensky **145**

Pacho 137
Pagenstecher **137**
Palästina 67, 128
Palmen 55, 89, 101, Abb. 65, 92
Pammachius 106, 141
Pantokrator 98 ff.
Papstgruft s. Rom
Paradies 32, 37, 99, 138
Paradiesesflüsse 53, 55, 89; Abb. 65, 67
Parenzo, Dom 73, 99 f; Textabb. 16, Abb. 83
Paris, Bibliothèque nationale, Ashburnham-Pentateuch 41, 114, 119, 140, 145; Abb. 176
— — Diptychon des Anastasius 11, 116, 145; Abb. 155
— — Elfenbein-Buchdeckel 110; Abb. 153
— — Evangeliar aus Sinope 118, 145
— — — aus Mar-Anania 114, 145, 148; Abb. 174
— — Homilien Gregors von Nazianz 120
— — Psalter 120; Abb. 182
— Louvre, Silberkrug aus Emesa 110; Abb. 131
Passions-Sarkophag s. Rom, Lateran-Museum
Paulinus von Nola 101, 143
Paulus Apostel 30, 34, 44, 53, 54, 61, 89, 147
Paulus-Akten 30
Paulus Silentiarius 80, 90 ff., 142
Patene 92, 110; Abb. 138
Pendentif 60
Perikopenordnung 98, 117
Perlmutter 88
Persien u. d. altchr. Kunst 62, 87, 94
Personifikationen 115, 120, 139
Perspektive 22
Perspektive, umgekehrte 116, 119
Petrus u. Paulus 50, 52f., 55 u. ö.
Pflanzenornamentik 57
Pfeilerbasilika 77
Philippus Arabs 48
Philippus m. d. Kämmerer 54
Pilgerandenken 87, 141; s. auch Ampullen
Phineas 37
Pijoan **146**
Pietro e Marcellino s. Rom
Plastischer Kirchenschmuck 94
Plastisches Vermögen **55**ff., 83
Platner 11
Podgoritza-Schale 30
Pompeji, Basilika Textabb. 2
Porcher **137**
Porphyr 88
Poseidon 43, 50
Porträt 37
Prange **136**
Preusser **141**
Priscillakatakombe s. Rom
Praetextat-Katakombe s. Rom
Privathäuser 60
Profil-Stellung 50
Prokop von Caesarea 79
Propheten 117
Prothesis und Diakonikon 69ff., 91
Protoevangelium Jacobi 126
Prudentius 100, 143
Psalter-Illustration 114, 120
S. Pudenziana s. Rom
Psyche 21, 43, 51, 124
Putten 51
Pyxiden 72, 107 ff.; Abb. 133, 134, 156, 157

Quedlinburger Itala s. Berlin. Staatsbibliothek
Quellwunder 23, 30, 33, 34, 50 ff., 55, 138, 147; Abb. 22, 27, 30, 38, 39, 53, 55, 58, 63
Quentin **140**
Querschiff 70
Quibell **142**

Rabbula-Evangeliar s. Florenz, Laurenziana
Randbilder 115, 118, 125, 148; Abb. 173, 174
Ranken 57, 106
Räuchergefäße 91, 142; Abb. 140
Raum-Auffassung 56 f., 145
Ravenna 88 ff., 142
— S. Apollinare in classe, Mosaiken 101
— — Sarkophage 57; Abb. 71, 73
— S. Apollinar nuovo; Abb. 89
— — Mosaiken 58, 89 ff., 95, 102 f., 142; Abb. 91-97
— Dom, Maximians-Kathedra 110, 127, 142, 143; Abb. 145—151
— — Sarkophage Abb. 67, 68
— S. Giovanni in Fonte 89, 99, 127; Abb. 87
— Mausoleum der Galla Placidia, Mosaiken 57, 89, 95; Abb. 84, 85
— — Sarkophag Abb. 70
— Museum, Diptychon von Murano 110, 148; Abb. 152
— S. Vitale 75 f.; Textabb. 18; Abb. 113
— — Marmorschranke Abb. 57
— — Mosaiken 95, 99, 108, 143; Abb. 115—117
— — Sarkophag 56; Abb. 66
Realismus 58, 85 ff., 125, 127
Rebekka am Brunnen 54; Abb. 167
Reichenberg, Gew.-Museum, Kopt. Gewand 145; Abb. 163
Reiseandenken 108
Reliquienkästchen aus Ain Beida, s. Rom, Vatikan
— kasten aus S. Nazaro s. Mailand
Reliefplastik 44, 99
Rettungswunder 37, 54 f., 58, 98
Richter **141**, 142
Riefelsarkophage 51; Abb. 44
Riegl 12, 56, **141**
Rhythmische Reihung 25, 46, 56, 88
Ringe 107

Rochette 40, **139**
Rodenwaldt **140, 142**
Rollenbücher 41
Rom als Kunstzentrum 12, 18 f., 44 f., 60 ff., 121, 129, 145; s. auch Orient u. Rom
— Hypogäum am Viale Manzoni 45, 95, 140, 141; Abb. 21, 36
— Katakomben, S. Callisto 19 ff., 34 f.; Abb. 20, 27 bis 29
— — — Lucinagruft 20 ff., 35, 127; Abb. 31
— — — Papstgruft 63
— — — Sakramentskapellen 23, 33, 43, 50, 147; Abb. 33, 34
— — Coemeterium maius, Abb. 38
— — S. Domitilla 19 ff., 43; Abb. 17, 18, 37
— — — Flaviergruft 19, 21, 137; Abb. 13—15
— — Jordani 136
— — des Pamphylus; Abb. 11, 12
— — S. Pietro e Marcellino 19, 24 f., 35, 58; Abb. 1, 26, 30
— — Praetextat 21; Abb. 52
— — — Januarius-Krypta; Farbtaf. 2
— — S. Priscilla 19 ff., 24, 35, 54, 58, 147; Farbtaf. 1, Abb. 24, 35
— — — Aciliergruft 19
— — — Capella greca 20, 23, 25, 147; Abb. 16, 22, 23, 25
— — S. Sebastiano 45, 140
— — Vigna Massimi Abb. 39
— Kirchen, S. Agnese, Textabb. 12
— — S. Cosma e Damiano 89, 102; Abb. 114
— — S. Constanza 77, 88
— — S. Giovanni e Paolo 106
— — Lateran, Baptisterium 61, 76, 100; Abb. 86
— — S. Maria Antiqua 129
— — — Sarkophag 14, 50, 138; Abb. 46
— — S. Maria Maggiore 61, 103; Abb. 80
— — S. Maria degli angeli 75
— — S. Paolo fuori 66; Abb. 77
— — S. Peter 66 f.; Textabb. 5, 6
— — — Bassus-Sarkophag 8, 53, 140; Abb. 51, 54
— — S. Pudenziana 89, 142, 143; Abb. 82
— — S. Sabina 93, 100, 120, 128, 142, 148; Abb. 88, 126
— Konstantinsbogen 52, 56, 147; Abb. 64
— Museum d. Lateran, Sarkophag von d. Via Salaria 49 f., 140; Abb. 42
— — — Nr. 55: 147; Abb. 58
— — — Nr. 104: 55; Abb. 53
— — — Nr. 111: 147; Abb. 62
— — — Nr. 119: 50; Abb. 61
— — — Nr. 125: 147; Abb. 59
— — — Nr. 171, 56; Abb. 52
— — — Nr. 174: 55, 140, 147; Abb. 50, 55
— — — Nr. 180: 55, 147; Abb. 63
— — Statuette des Guten Hirten; Abb. 41
— — Statue d. Hippolytus 8, 16, 44; Abb. 43
— Museum der Thermen, Christus-Statue 95, 142; Abb. 45
— Museum des Vatikans, Josuahrolle 115, 145; Abb. 165
— — Goldgläser 108 ff., 143; Abb. 142, 143
— — Reliquiar aus 'Ain Beida 110; Abb. 141
— — Topographie d. Kosmas Indikopleustes 121, 145; Abb. 117—118
— Palast d. Konservatoren, Sarkophag 51; Abb. 44
— Palatin 106
— Pantheon 76
— Trajans-Säule 115
— Unterirdische Basilika an der Porta Maggiore 64, 139, 141; Textabb. 1, Abb. 110
Romanische Kunst und altchristl. Kunst 83, 128
Rosenlaub 21
Rossano, Dom, Evangeliar 117 f., 145; Abb. 168-170
de Rossi **8**, 11, 21, 136, **142, 144**
Rott **141**
Rumohr 12
Rußland, Kirchen 22, 133
— Altchristl. Funde 144

Sacramentarium Gelasianum 138
Sakkarah 142
Sakramentarien 114
Sakramentskapellen s. Rom
Salomons Urteil 32, 41; Abb. 129
Saloniki, Sophienkirche 81
Samariterin am Jakobsbrunnen 25, 148; Abb. 32
Samuel 32
Saxl **139**
Sapor II. 62
Sapphos Verklärung 63
Sarkophagplastik **48** ff., 140
Sarkophage, Chronologie 49, 140, 142
— nordafrikanische 57
— kleinasiatische 48 f., 142
— gallische 49, 51, 57, 140
— römische 48, 54, 56, 140
— ravennatische 49, 55 ff.
— spanische 137
Sauer **140, 141, 142, 145, 147**
Schafe 26, 50
Schalen, geschliffene 108
Schiebegrab 18
Schiff 16, 25 f., 137, 147; Abb. 28
Schlegel F., 10, **136**
Schmucksachen, christl. **110** ff., 144; Abb. 159—162
Schnaase **11** f.
Schoß Abrahams 35 f.
Schreine 41
Schultze **136, 137**, 138, 139, **145**
Selene 50
Seligkeit s. Oranten
Semiten u. spätantike Kunst 124
Septimius Severus 48
Serdjillā, Friedhof Abb. 4
Sergios u. Bakchos s. Konstantinopel
Sergiuskirche von Gaza 126
Seroux d'Agincourt **10**
Severus Alexander 48, 61
Sidamara-Typus 94
Siegelringe 16
Silberkasten von S. Nazaro s. Mailand
Silberkelch von Antiochien s. New York
Silberschüsseln 107
Sibirien 144
Simeon Stylites 73
Simon von Cyrene 52, 147
Sinai, Katharinenkloster 142
Sinope Fragment s. Paris, Bibl. nat.
Sippengräber 18
Siricius 89, 142
Sizilien 18, 137, s. auch Syrakus
Sixtus III. 98, 100
Smith 137
Smyrna 145
Sonnengott 51
Spangen 107
Spanien 41, 82, 119, 145
Spätantike, s. Antike
Springer 12
Steintüren 18
Stationsgottesdienst 91
Sterbegebete 30
Stornajolo **145**
Strebepfeiler 78
Strong **141**
Strzygowski 12, 41, 124, **139, 141, 142, 145**
Stuhlfauth 147
Styger 147
Sulpicius Severus 101
Sündenfall s. Adam u. Eva
Susanna 23 f., 30, 139; Abb. 22
v. Sybel, **13**, 40, **136**, 138, **139, 140**, 141
Symbol u. symbolische Vereinfachung 11, 16, 22 f., 25, 33 f., 37, 40 f., 46, 51, 98, 102 f., 125, 127 f.
Symmetrie 22, 24 f., 46, 50, 55, 87 f.
Synagoge 60, 100
Syrakus, Grabanlagen von S. Giovanni 18
— — der Vigna Cassia Abb. 9
— — von Palazzolo 18; Abb. 10
— Museum, Sarkophag der Adelphia 147; Abb. 60
Syrien, künstl. Bedeutung 11, 13, 18, 31, 43, 49, 58, 62, 67 f., 72, 77, 85 ff., 93 ff., 105 ff., 117 ff., 128, 137, 140 f., 144
— Kirchenbau **67** ff.
Syrischer Ausdruckswillen 58, 85, 95, 105 ff., 109, 111, 141, 144
Szenenhäufung 56

Tabitha 53
Tafha 71; Textabb. 13, 14; Abb. 109
Tarragona 137
Taube 11, 16, 26, 43, 51, 55, 101
Taufe des Christen 33, 100
Taufkapellen s. Baptisterien
Tausendjähriges Reich 36
Tebessa 100, 143, **146**; Textabb. 9; Abb. 79
Telephos 21
Tempel u. christliche Kirche 17, 60
Teniet el-Kebch Textabb. 7
Tertullian 16, 33 f., 36, 61
Thekla 30 f., 54, 138
Theoderich 89
Theodora 95, 108
Theodosius 66
— -Statue 95
Thiersch **141**
Trad, König, 62
Tisch mit Broten 25

Tituli 100
Tobias 31, 52, 147
Toleranzedikt 63
Tonlampen 106
Totenbeigaben 107 ff.
Totengebete 35, 138
Traditio legis 48
Transennen-Gräber Abb. 10
Triumphbogen Konstantins s. Rom
Triumphaler Zyklus 87 ff., 98 ff., 103
Trompen 60
Tunis, Bardo-Museum 61
Turmanlagen 71 f.
Turmbau der Jungfrauen 26, 33, 147; Abb. 19

Valerianische Verfolgung 61
Venturi **143**
Verfall als kunstgesch. Faktor 12, **56** f., 122, 134, 140, 141
Verkündigung Mariens 24, 26, 31, 33, 35; Abb. 26
Verkürzungen 22
Verschleierung 54
Vertikale Projektion 120
Viktoria-Albert-Museum s. London
Vincent 139, **141**
Virgil des Vatikan 116, 121
Vögel 20, 37, 45, 106, 109
de Vogüé **11**, 137, 141
Vopel **143**
Vorhänge 90, 99, 106, 109, 142; Abb. 93
Vorsatzbilder 115
de Vries **145**

de Waal **140**
Wackenroder 10
Wächter am Grabe 52; Abb. 136
Wagharschapat s. Hripsime-Kirche
Wallfahrtsorte 73
Washington, Freer-Collection, Ikon als Buchdeckel 146; Abb. 181
Weigand **145**
Weinlaub 21 f. 51, 57, 106
Weinhändler 54
Weingefäße 109
Weise aus dem Morgenlande 24 f., 33, 35, 53, 56, 90, 108, 147 f.; Abb. 23, 26, 30, 39, 66
Weltgericht 102, Abb. 94
Wesher-Katakombe s. Alexandrien
Wickhoff **145**
Wiegand **142**
Wiener Genesis 114, 116, 145; Abb. 166, 167
Wilpert 19, 25, 54, **136**, **137**, 138, 139, **140**, 142, **147**
Winckelmann 9, 11
de Winghe 8
Wittig 147
Wohnung der Kleriker 72 f.
Wulff **14**, 41, 136, **139**, 140, 142, 145, **146**

Zentralbau **76** ff.
Zimmergottesdienst 61
Zoemeterien s. Katakomben und Friedhöfe sub divo
Zug der Israeliten durch das Rote Meer 54; Abb. 40, 62
Zustand nach dem Tode 35 f., 138

Berichtigungen und Ergänzungen:

S. 53, 2 Z. 10: 359; S. 71, 1 Z. 34: hittitisches; S. 107, 109, 111: Diptychon; S. 141, 1 Z. 12: Grabsteine. Taf. 27, Abb. 57: in S. Vitale. Zu S. 148 Ueber das Evangeliar von Mar-Anania handelt A. Baumstark. Ein vorkonstantinischer Bildtyp des Myrophorenganges, Röm. Quartalschrift 31, 1923 S. 16 ff.

Alle Rechte,
insbesondere das der
Uebersetzung, vorbehalten/Copyright
by Dr. Benno Filser Verlag, G.m.b.H., in Augsburg-Köln / Ausstattung und Druck
Großbuchdruckerei
Bachem, Köln.

A B B I L D U N G E N

Abb. 1. Christus. Aus einem Fresko in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Um 400.

Abb. 2. Eingang zu einer Gruftkammer in Khirbit Ḥáss (Mittelsyrien). 5. Jahrh.

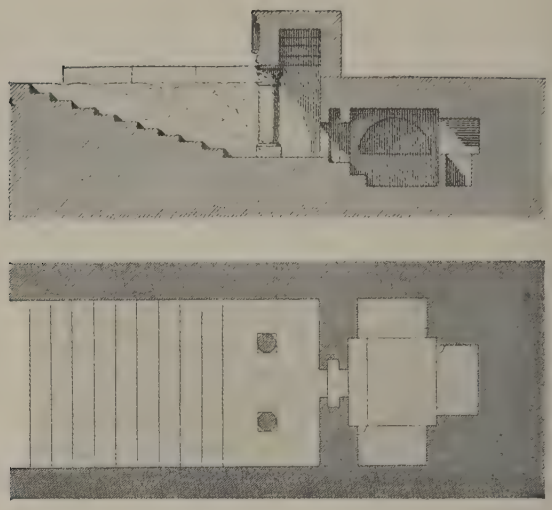


Abb. 3a und b. Querschnitt und Grundriß einer Gruft in Midjleyyā (Mittelsyrien). 5. Jahrh.

Abb. 4. Friedhof in Serdjillā im Djebel Riḥa (Mittelsyrien). 5. Jahrh.

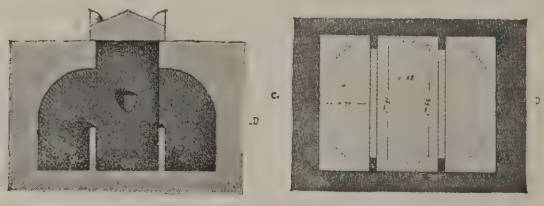


Abb. 5a und b. Querschnitt und Grundriß eines syrischen Grabes.

Abb. 6. De Vogüé's Rekonstruktion eines Mausoleums in Ḥâss (Mittelsyrien). 5. Jahrh.

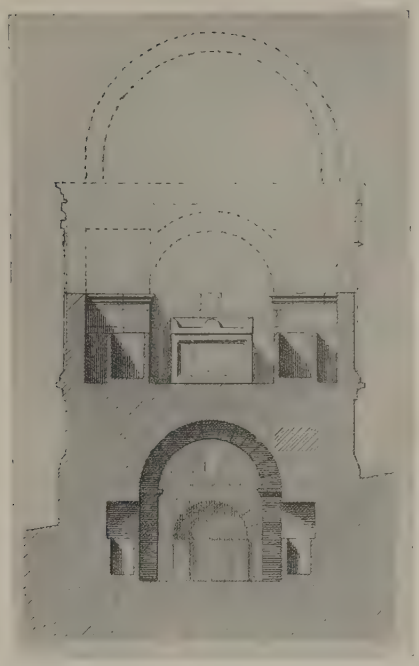


Abb. 7a. Querschnitt des Mausoleums in Ḥâss.

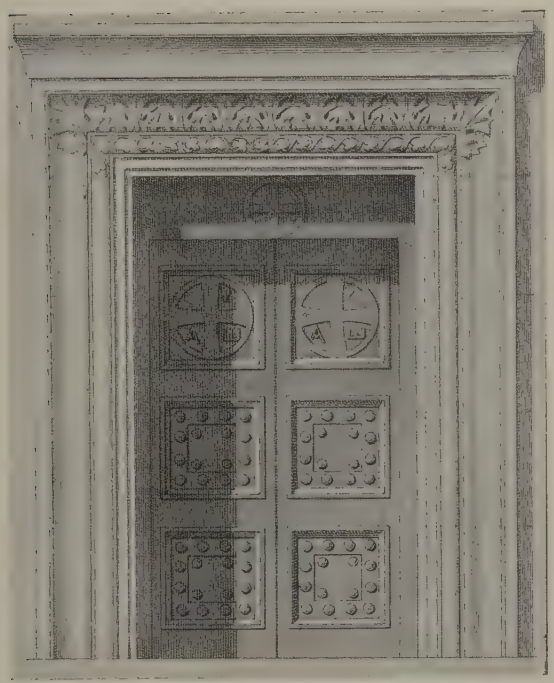
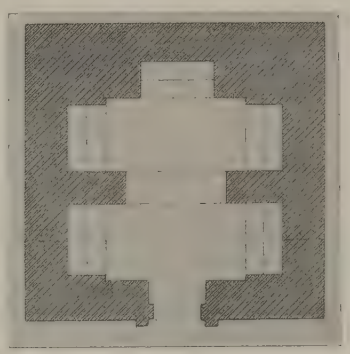


Abb. 8. Portal eines Mausoleums in Ḥâss. 5. Jahrh.



[Abb. 7b. Grundriß des Erdgeschosses

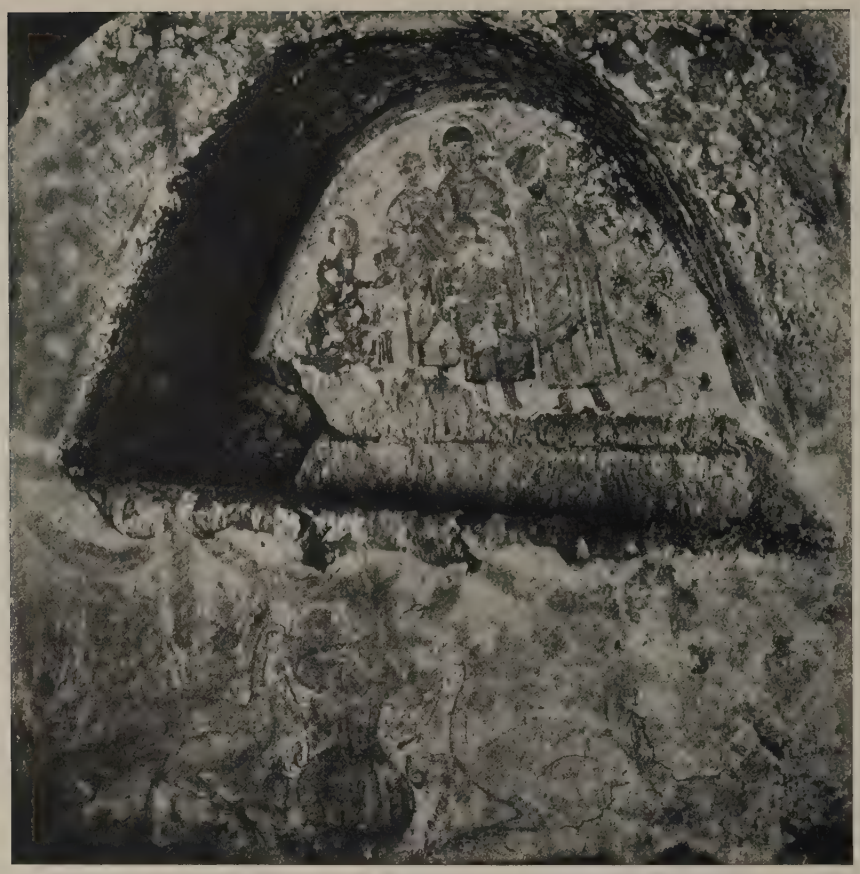


Abb. 9. Arkosolgrab der Marcia in der Katakombe der Vigna Cassia bei Syrakus. 4. Jahrh.

Abb. 10. Baldachingräber mit Transennenverschluß in der Katakombe von Palazzolo bei Syrakus.

Abb. 12. Gang in der Katakombe des Pamphylus.

Abb. 11. Abstieg in die Katakombe des Pamphylus bei Rom.

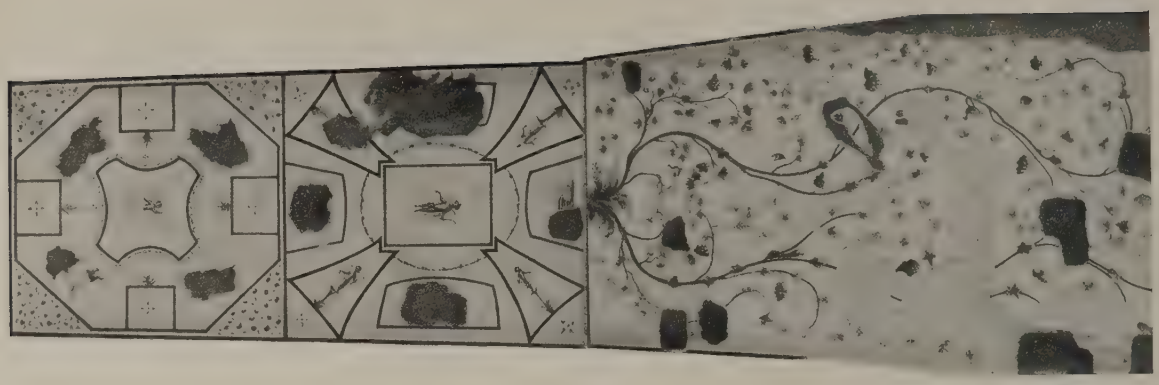


Abb. 13. Decke der „Flaviergalerie“ in der Domitilla-Katakombe. 1. Jahrh.

Abb. 14. Eingang zur „Flaviergalerie“.

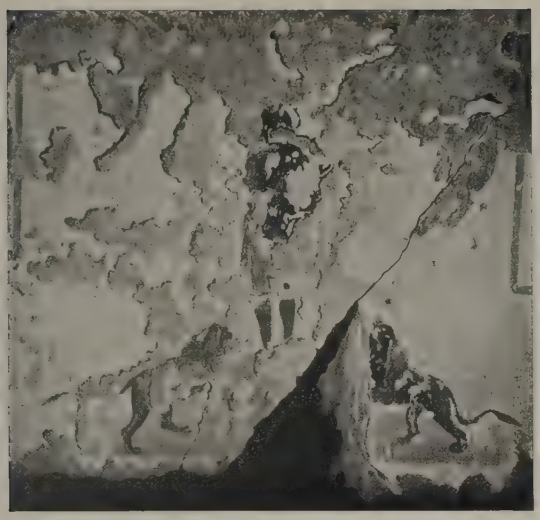


Abb. 15. Daniel in der „Flaviergalerie". 1. Jahrh.

Abb. 16. Noe in der Capella greca der Priscilla-Katakombe. 2. Jahrh.

Abb. 17. Cubiculum mit Eros und Psyche in der Domitilla-Katakombe. Um 200.

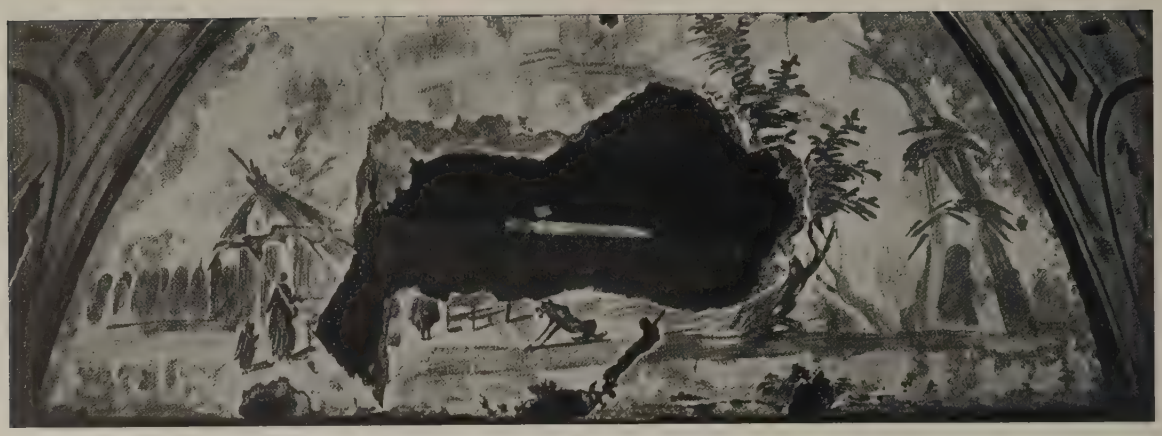


Abb. 18. Arkosol mit Landschaftsdarstellung in der Domitilla-Katakombe. 1. Jahrh.

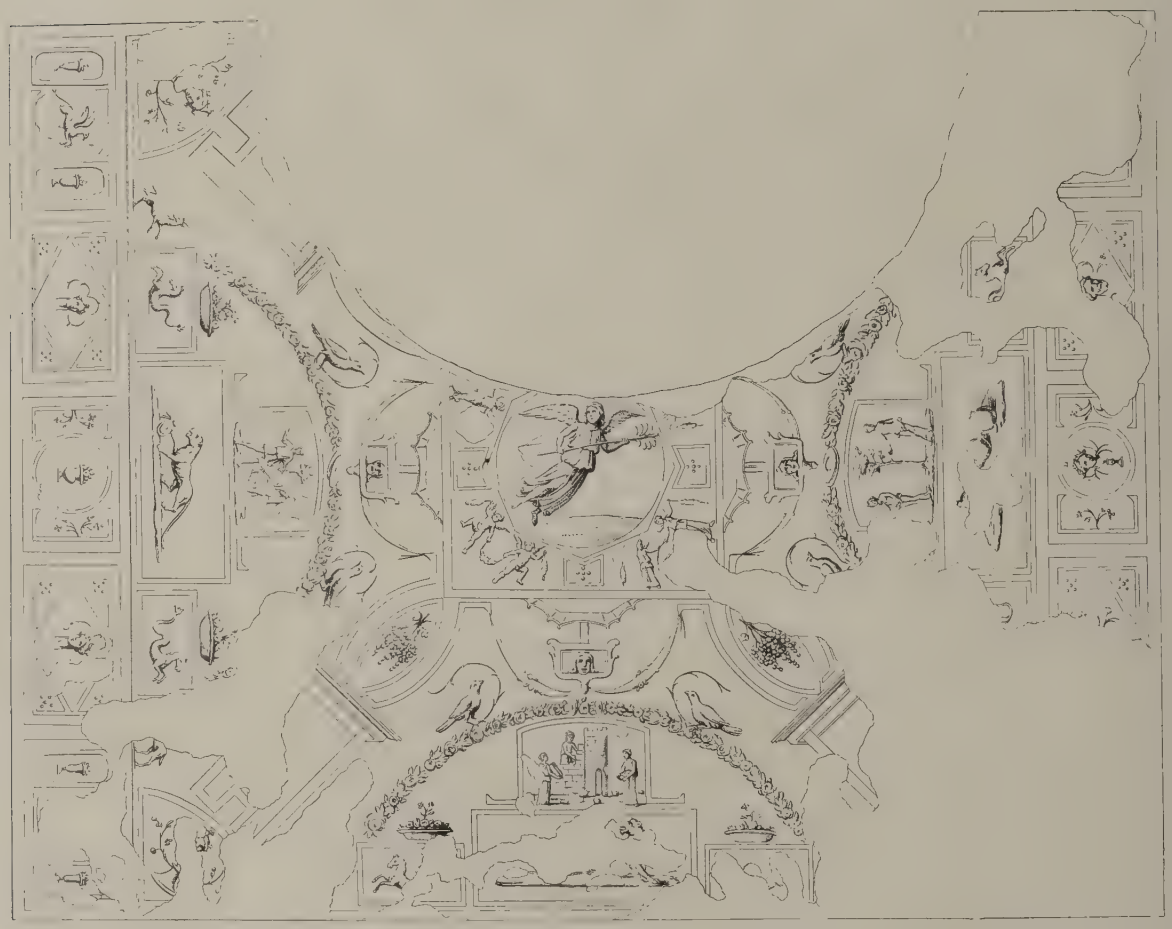


Abb. 19. Deckenfresko in der Katakombe S. Gennaro dei poveri in Neapel. 2. Jahrh.

Abb. 20. Jonas-Szenen in S. Callisto. 2. Jahrh.

Abb. 21. Cubiculum in der „gnostischen" Katakombe am Viale Manzoni zu Rom. 2. Jahrh.

Abb. 22. Vorraum der Capella greca in der Priscilla-Katakombe. 2. Jahrh.

Abb. 23. Hauptraum der Capella greca.

Abb. 24. Maria mit dem Kinde und der Prophet Isaias in der Priscilla-Katakombe. 2. Jahrh.

Abb. 25. Mahlszene („Fractio panis") in der Capella greca. 2. Jahrh.

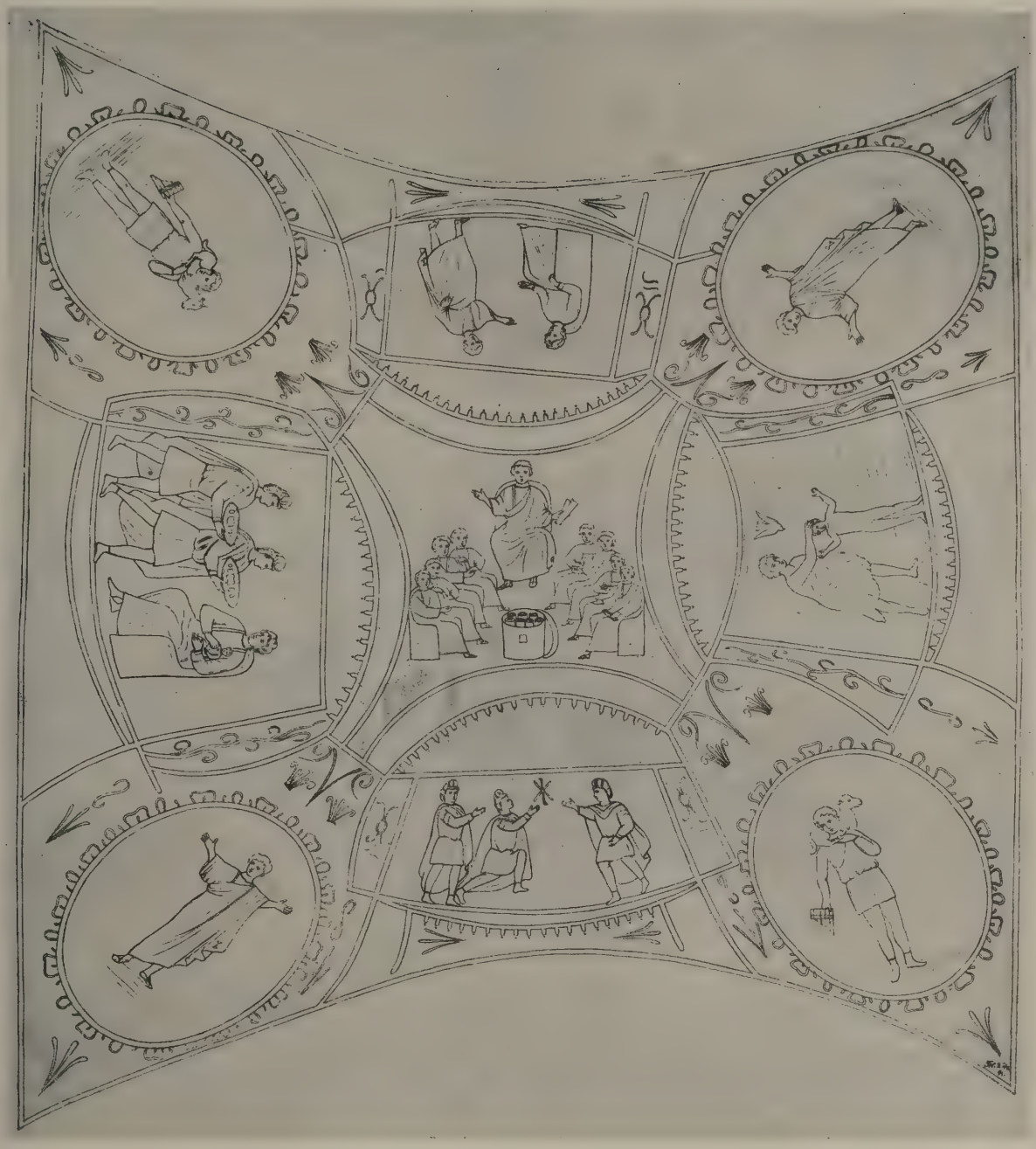


Abb. 26. „Christologischer Zyklus“ in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. 3. Jahrh.

Abb. 27. Linke Wand der „Sakramentskapelle“ A 2 in S. Callisto. 2. Jahrh.

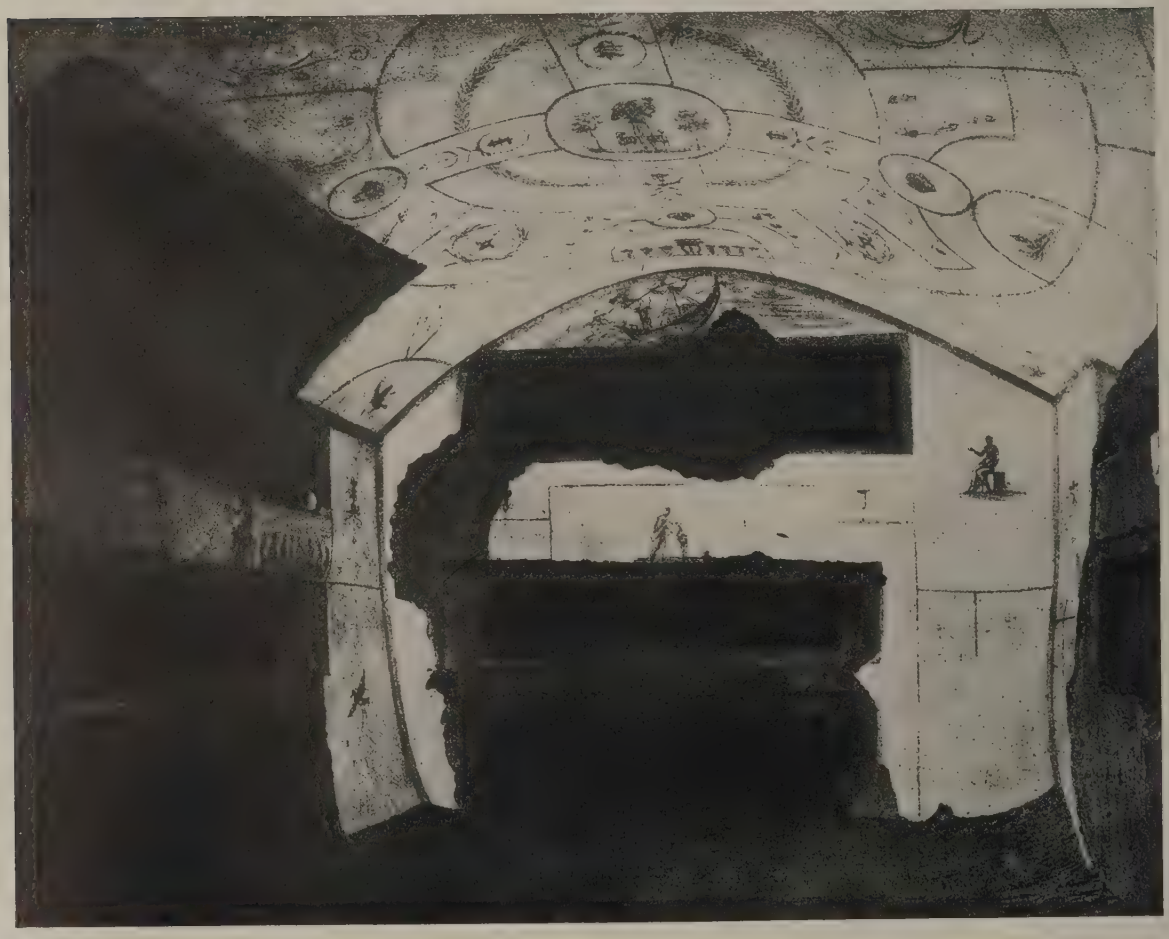


Abb. 28. „Sakramentskapelle“ A 2 in S. Callisto. 2. Jahrh.

Abb. 29. Szenen aus der „Sakramentskapelle“ A 3 in S. Callisto. 2. Jahrh.

Abb. 30. Cubiculum in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. 3. Jahrh.

Abb. 31. Taufe Christi in der Lucinagruft. 2. Jahrh.

Abb. 32. Jesus und die Samariterin
in der Prätextat-Katakombe. 2. Jahrh.

Abb. 33. Opfer Abrahams in der „Sakramentskapelle“ A 3.
2. Jahrh.

Abb. 34. Heiliges Mahl in der „Sakramentskapelle“ A 3.
2. Jahrh.

Abb. 35. Opferung Isaaks in der Priscilla-Katakombe. 3. Jahrh.

Abb. 36. Der Gute Hirte im „gnostischen" Hypogäum am Viale Manzoni zu Rom.
2. Jahrh.

Abb. 37. Christus und die Apostel in der Domitilla-Katakombe. 4. Jahrh.

Abb. 38. Decke eines Cubiculums im Coemeterium maius. 4. Jahrh.

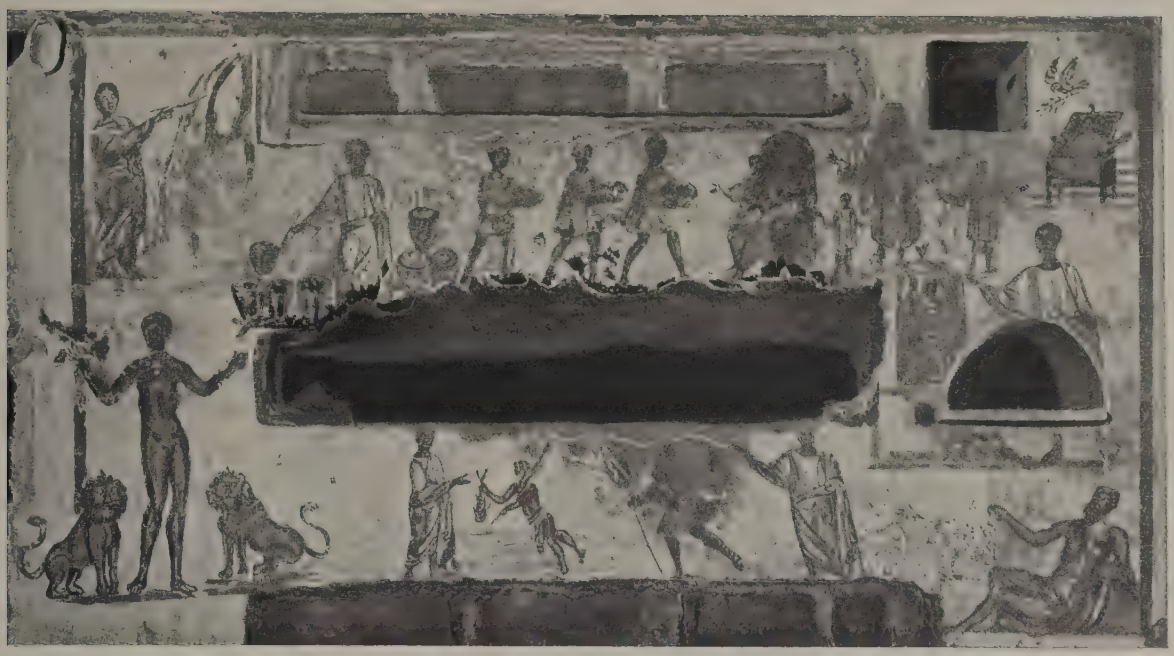


Abb. 39. Wand eines Cubiculums in der Katakombe der Vigna Massimo. 4. Jahrh.

Abb. 40. Teil der Decke einer Grabkammer in El Kargeh. 5.(?)Jahrh.

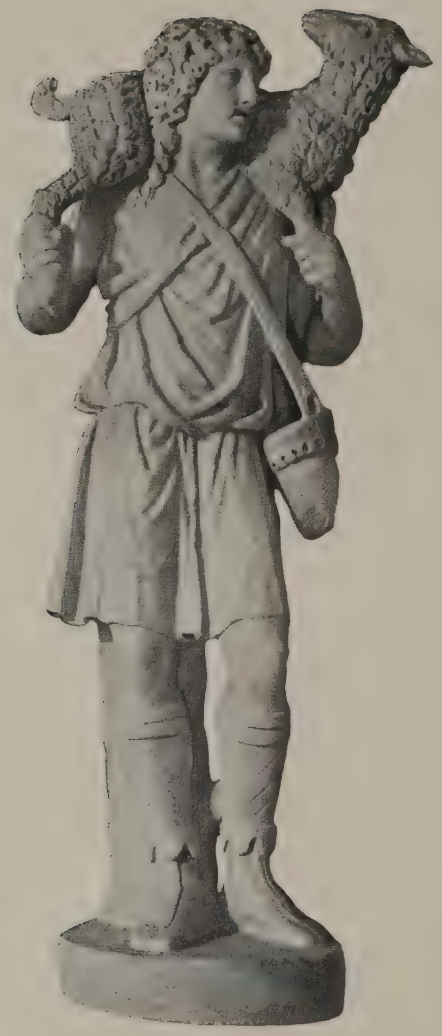


Abb. 41. Statuette des Guten Hirten im Lateran-Museum. 3. Jahrh.

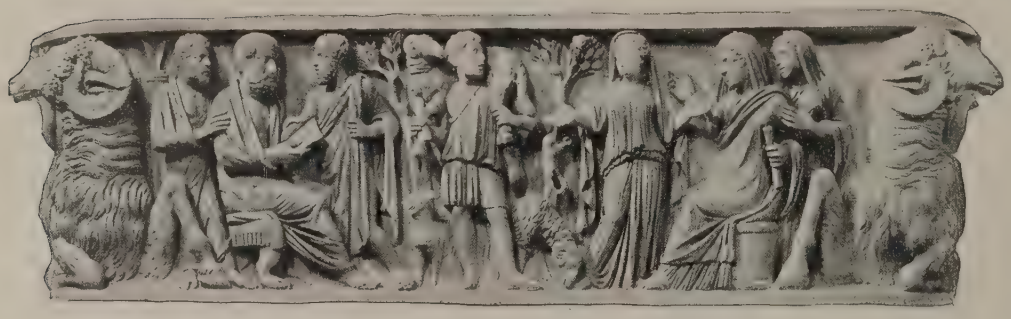


Abb. 42. Sarkophag von der Via Salaria im Lateran-Museum. 3. (?) Jahrh.

Abb. 43. Sitzfigur des hl. Hippolytus im Lateran-Museum. 3. Jahrh.

Abb. 44. Sarkophag im Konservatorenpalast zu Rom. 3.—4. Jahrh.

Abb. 45. Lehrender Christus (?) im Thermen-Museum zu Rom. 3.—4. Jahrh.

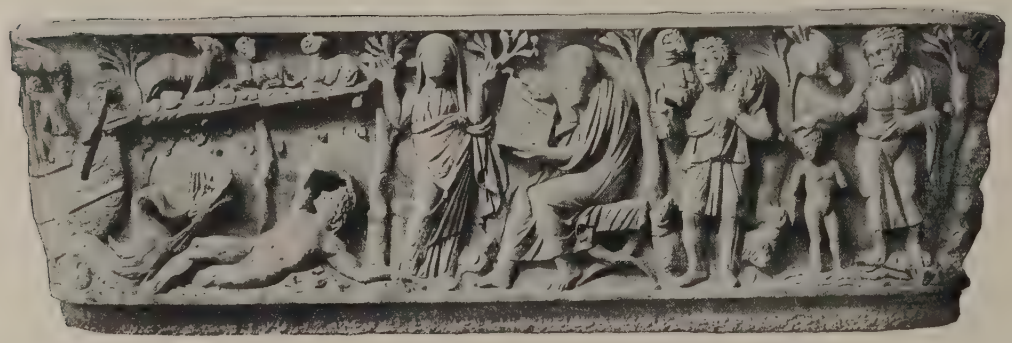


Abb. 46. Sarkophag in S. Maria Antiqua zu Rom. 3. Jahrh.

Abb. 47. Sarkophag von La Gayolle bei Marseille. 3. (?) Jahrh.

Abb. 48. Sarkophag im Museum zu Arles. 4. Jahrh.

Abb. 49. Sarkophag im Museum zu Arles. 4. Jahrh.

Abb. 50. Sarkophag (Nr. 174) des Lateran-Museums. 4. Jahrh.

Abb. 51. Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter. 4. Jahrh.

Abb. 52. Sarkophag (Nr. 171) des Lateran-Museums. 4. Jahrh.

Abb. 53. Sarkophag (Nr. 104) des Lateran-Museums aus S. Paul. 4.—5. Jahrh.

Abb. 54. Wegführung des hl. Paulus. Ein Feld aus dem Sarkophage des Junius Bassus.

Abb. 55. Seitenwand des Sarkophages Nr. 174 des Lateran-Museums

Abb. 56. Sarkophagfragment aus Konstantinopel im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. 5. Jahrh.

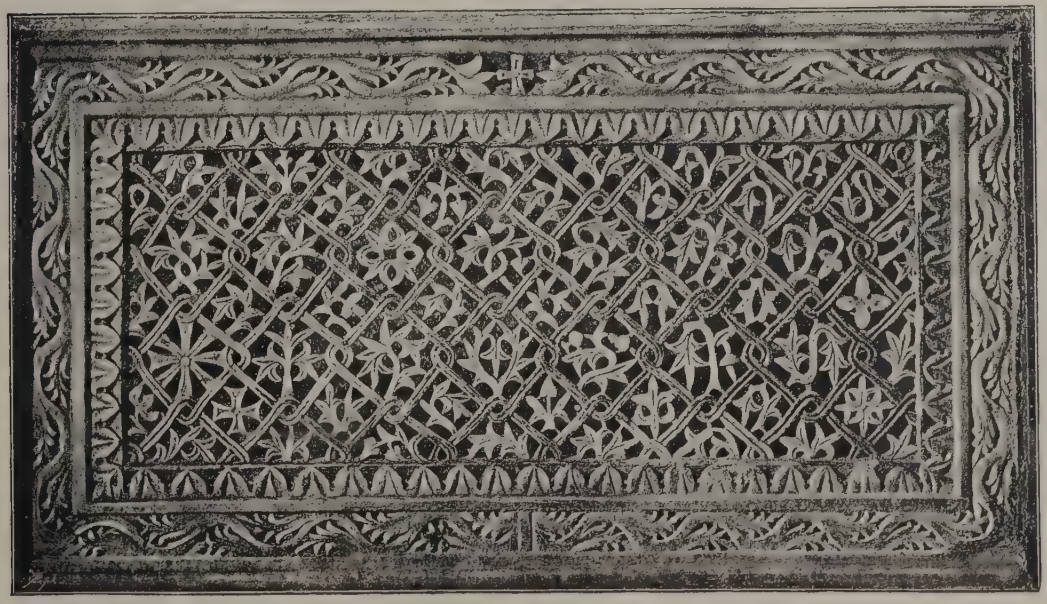


Abb. 57. Durchbrochene Schranke in S. Apollinare nuovo in Ravenna. Um 500.

Abb. 58. Sarkophag (Nr. 55) des Lateran-Museums aus S. Paul. 4.—5. Jahrh.

Abb. 59. Sarkophag (Nr. 125) des Lateran-Museums. 4.—5. Jahrh.

Abb. 60. Sarkophag der Adelphia im archäologischen Museum zu Syrakus. 4.—5. Jahrh.

Abb. 61. Sarkophag (Nr. 119) des Lateran-Museums. 4. Jahrh.

Abb. 62. Sarkophag Nr. 111 des Lateran-Museums. 4. ? Jahrh.

Abb. 63. Sarkophag (Nr. 180) des Lateran-Museums. 5. Jahrh.

Abb. 64. Relief vom Konstantin-Bogen zu Rom. 4. Jahrh.

Abb. 65. Sarkophag des Museums zu Ravenna. 4. (?) Jahrh.

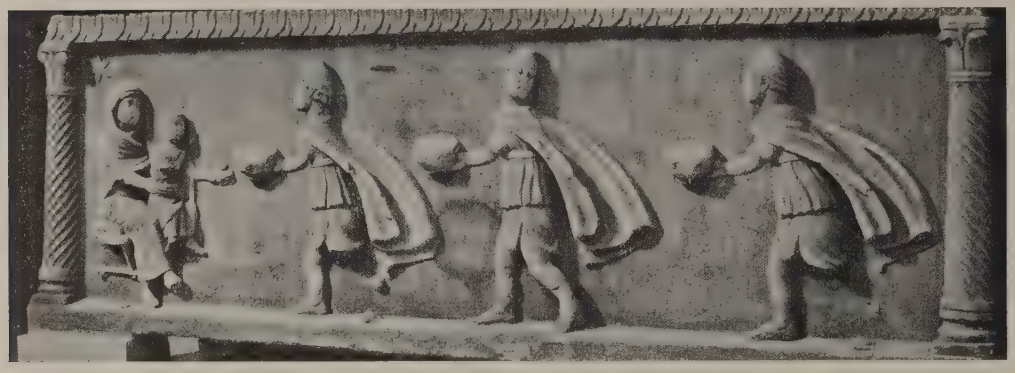


Abb. 66. Sarkophag in S. Vitale zu Ravenna. 4. (?) Jahrh.

Abb. 67. Sarkophag des hl. Rinaldus im Dome zu Ravenna. 5. (?) Jahrh.

Abb. 68. Sarkophag des Barbatianus im Dome zu Ravenna. 5.(?) Jahrh.

Abb. 69. Sarkophag im Museum zu Narbonne. 6. Jahrh.

Abb. 70. Sarkophag der Galla Placidia im Mausoleum zu Ravenna. 5. Jahrh.

Abb. 71. Sarkophag des Theodorus in S. Apollinare in Classe. 6. Jahrh.

Abb. 72. Sarkophag in Saint-Seurin zu Bordeaux. 6. Jahrh.

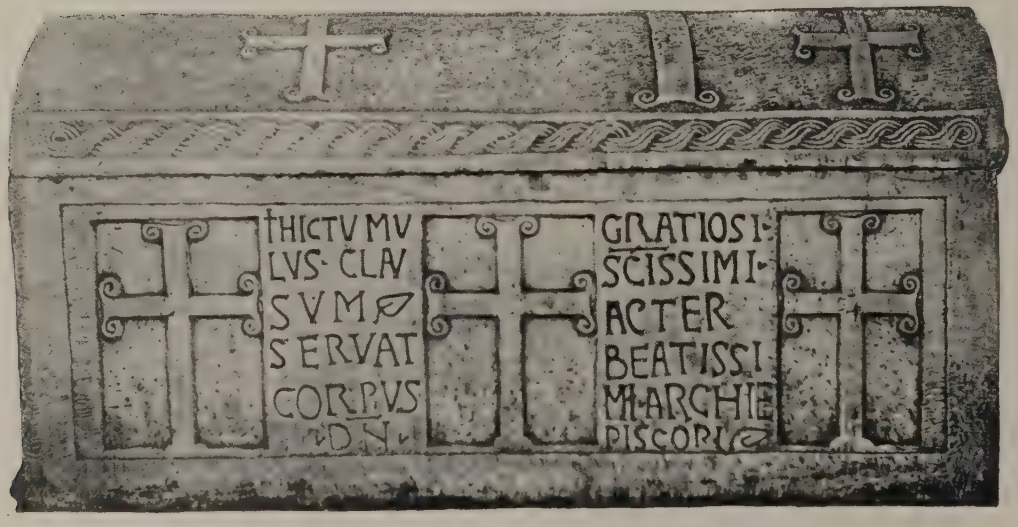


Abb. 73. Sarkophag des Gratiosus in S. Apollinare in Classe bei Ravenna. 6. (?) Jahrh.

Abb. 74. Koptische Grabstele im Museum zu Kairo. 6. (?) Jahrh.

Abb. 75. Koptische Grabstele im Museum zu Kairo. 6. (?) Jahrh.

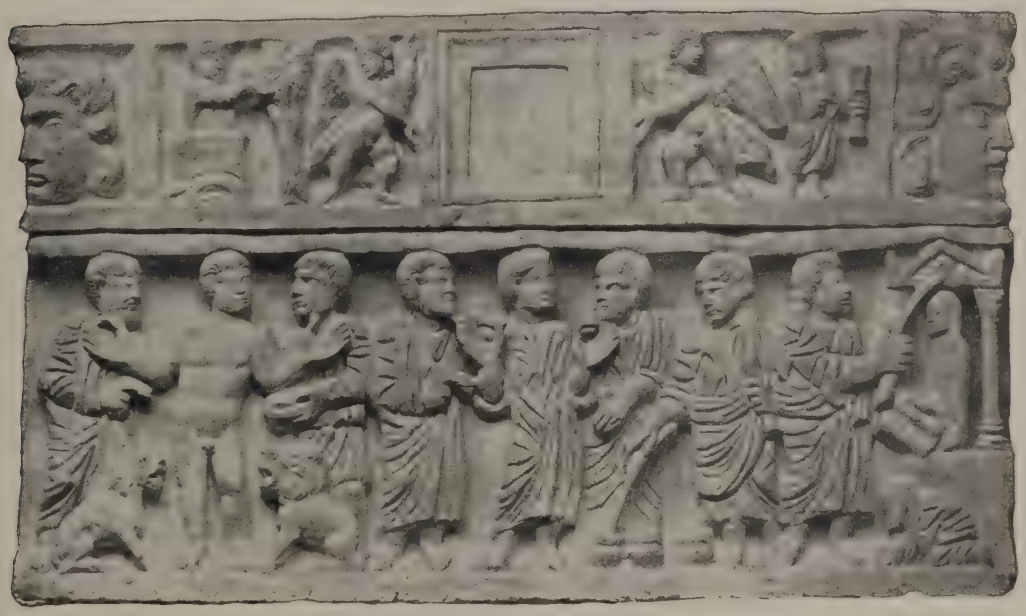


Abb. 76. Sarkophag in S. Callisto bei Rom. 5. (?) Jahrh.

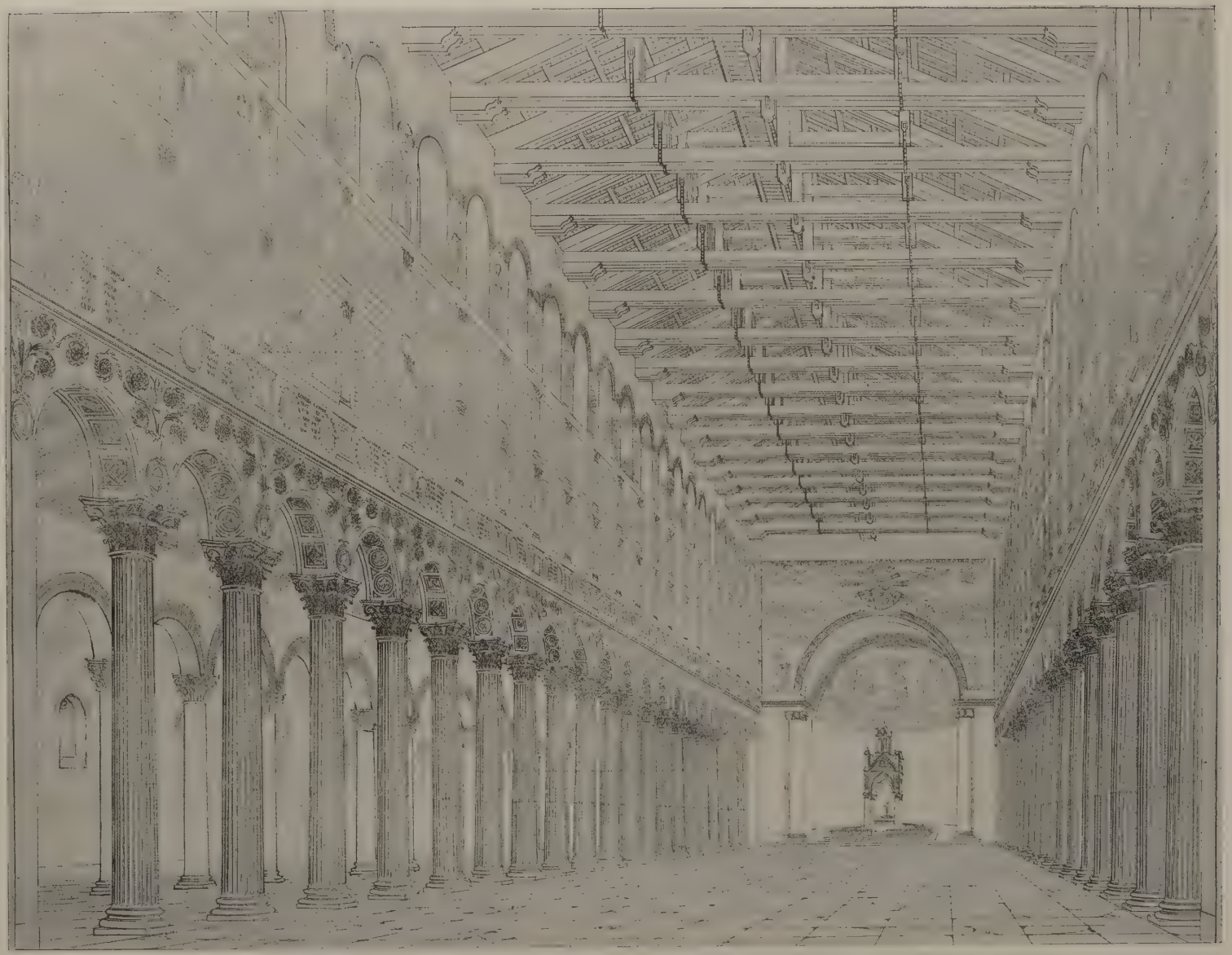


Abb. 77. Inneres von S. Paul vor den Mauern zu Rom vor dem Brande. Um 400.

Abb. 78. Inneres der Geburt-Christi-Basilika zu Bethlehem. Anfang des 4. Jahrh.

Abb. 79. Ruinen der Basilika zu Tebessa (Theveste) in Algier. 4. Jahrh.

Abb. 80. Inneres von S. Maria Maggiore zu Rom. 4. Jahrh.

Abb. 81. Mosaik von den Langhauswänden in S. Maria Maggiore. Sieg Josues über die Amoriter. Mitte des 4. Jahrh.

Abb. 82. Apsidalmosaik in S. Pudenziana in Rom. Ende des 4. Jahrh.

Abb. 83. Basilika von Parenzo. 542.

Abb. 84. Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna. 5. Jahrh.

Abb. 85. Mausoleum der Galla Placidia. 5. Jahrh.

Abb. 86. Baptisterium des Lateran. Säulenstellung des 5. Jahrh.

Abb. 87. Baptisterium S. Giovanni in Fonte zu Ravenna. 5. Jahrh.

Abb. 88. S. Sabina zu Rom. 5. Jahrh.

Abb. 89. S. Apollinare nuovo zu Ravenna. Um 500.

Abb. 90. Opferszene. Fresko des 1. Jahrh. zu Dura-Europos am Euphrat.

Abb. 91. Huldigung der Magier. Mosaik in S. Apollinare nuovo. 6. Jahrh.

Abb. 92. Heilige. Wandmosaik in S. Apollinare nuovo. 6. Jahrh.

Abb. 93. Palatium von Ravenna in S. Apollinare nuovo. Um 500.

Abb. 94. Scheidung der Schafe und Böcke. S. Apollinare nuovo. Um 500.

Abb. 95. Judaskuß. S. Apollinare nuovo. Um 500.

Abb. 96. Wunder zu Kana. S. Apollinare nuovo. Um 500.

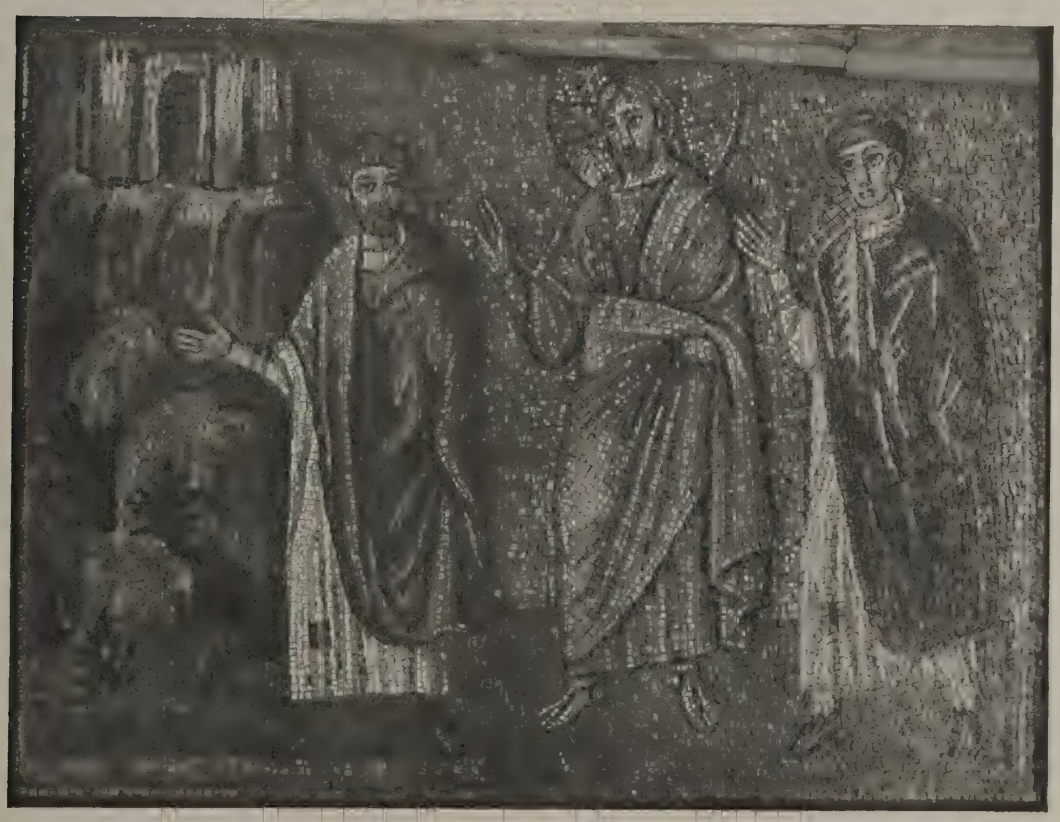


Abb. 97. Jesus und die Jünger auf dem Wege nach Emaus. S. Apollinare nuovo. Um 500.

Abb. 98. Gesamtansicht der Ruinen von Kal'at Sim'ân in Nordsyrien. 2. Hälfte d. 5. Jahrh.

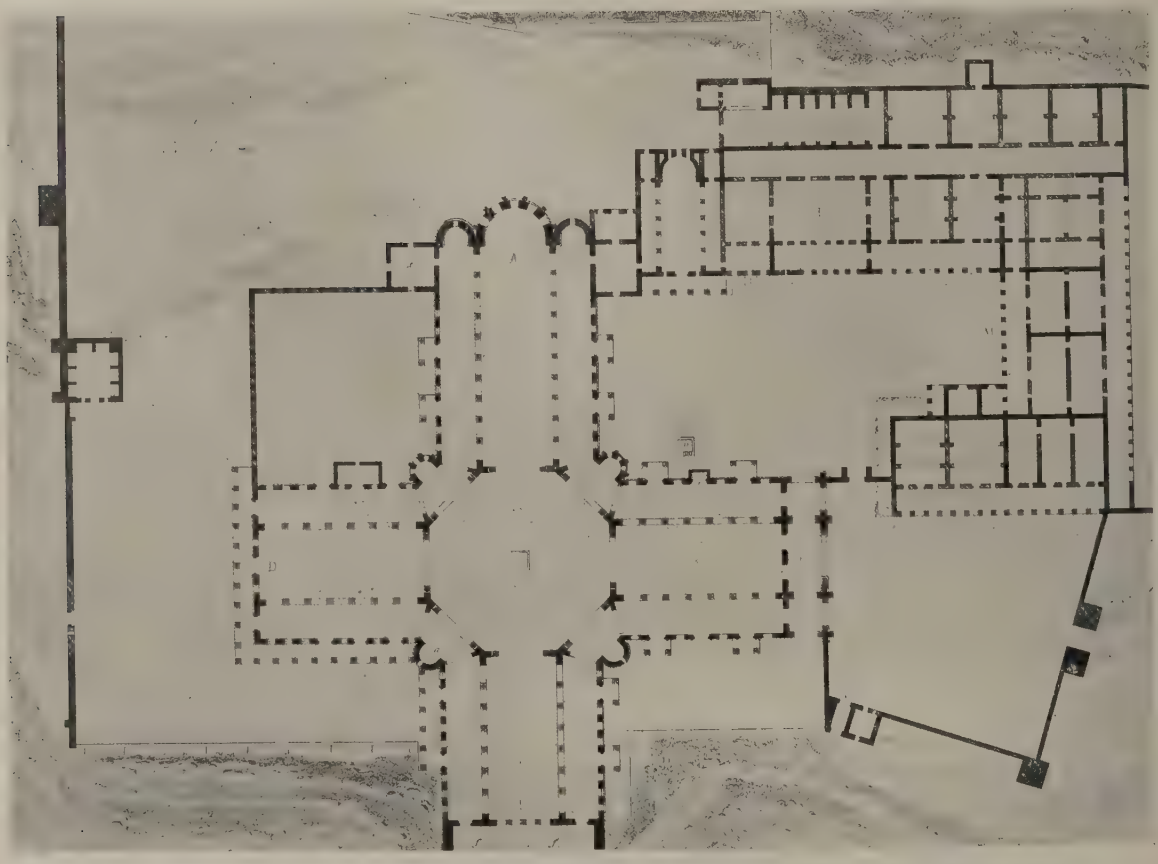


Abb. 99. Plan der Anlage von Kal'at Sim'ân.

Abb. 100. Fassade der Südhalle von Kal'at Sim'ân.

Abb. 101. Inneres des Oktogons von Kal'at Sim'ân.

Abb. 102. Chor der Ostbasilika von Kal'at Sim'ân.

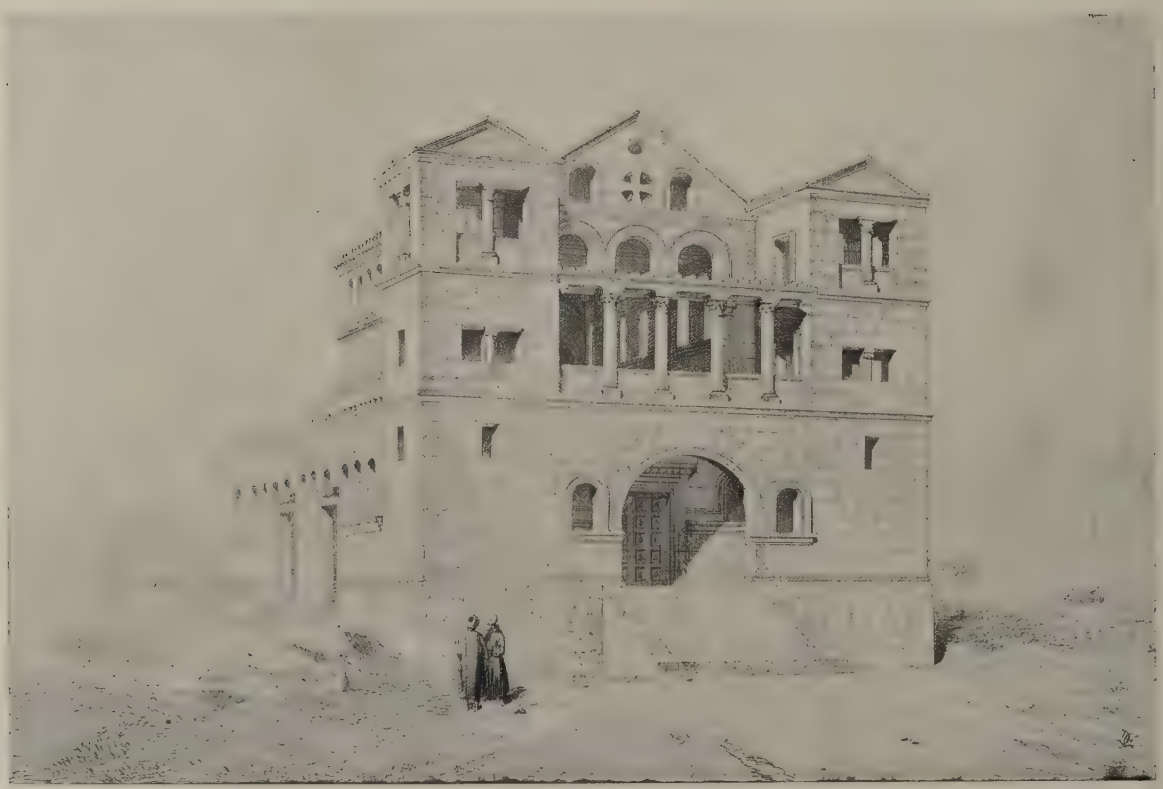


Abb. 103. Rekonstruktion der Basilika von Dêr Termānîn in Nordsyrien. Um 500.

Abb. 104. Ostansicht der Basilika von Dêr Termānîn.

Abb. 105. Fremdenhospiz von Dêr Termānîn. Um 500.

Abb. 106. Querschnitt durch die Basilika von Kalb Lauzeh in Nordsyrien. Um 500.

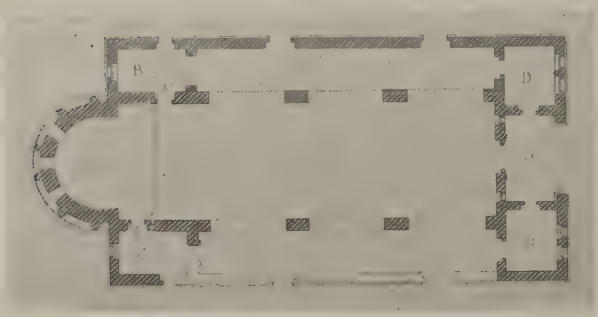


Abb. 107. Grundriß von Kalb Lauzeh.

Abb. 108. System des Baues von Kalb Lauzeh.

Abb. 109. Ruinen der Basilika von Tafhā im mittelsyrischen Haurângebirge. 4.(?)Jahrh.

Abb. 110. Unterirdische Basilika vor der Porta Maggiore zu Rom. 1. Jahrh.

Abb. 111. Breitbau-Klosterkirche Dêr el Amr in Mesopotamien. 6. (?) Jahrh.

Abb. 112. Inneres von Hagios Sergios-Bakchos zu Konstantinopel. 527.

Abb. 113. Inneres von S. Vitale zu Ravenna. 547.

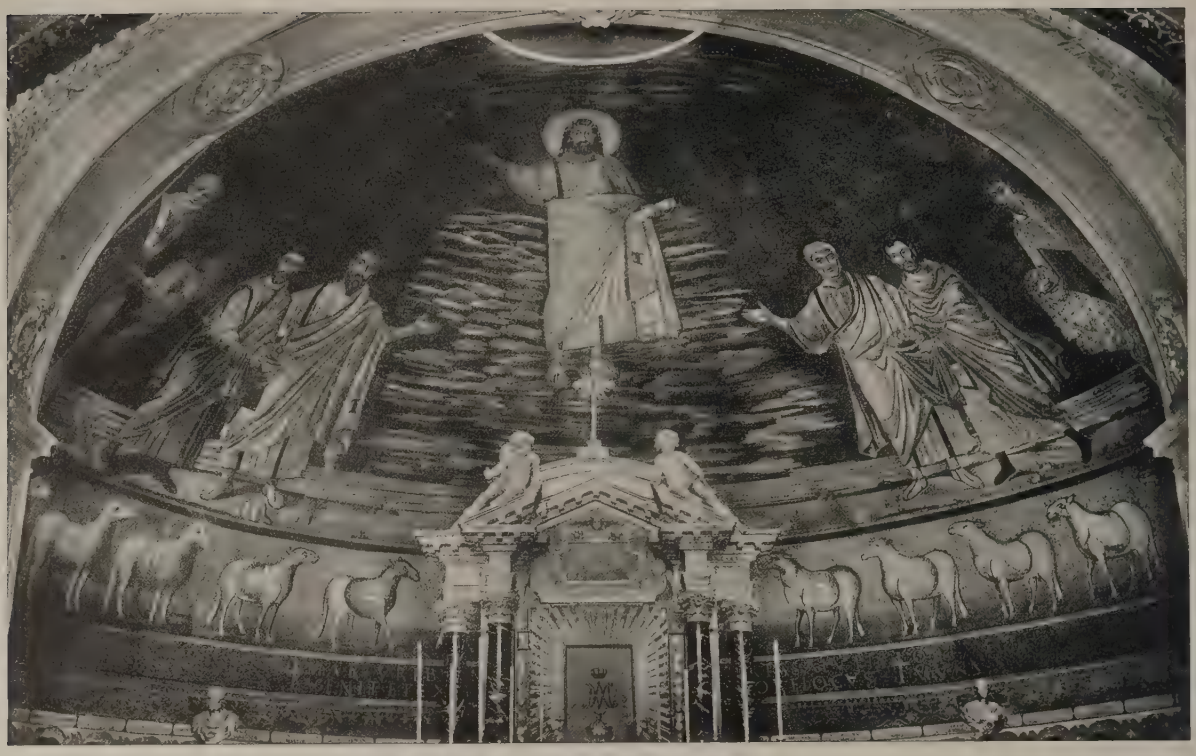


Abb. 114. Christus und die hll. Kosmas und Damian. Apsidalmosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom. 526—530.

Abb. 115. Christus krönt den hl. Vitalis. Apsidalmosaik in S. Vitale zu Ravenna.

Abb. 116. Kopf des Bischofs Maximian. Aus dem Justinian-Mosaik des Chorraumes von S. Vitale.

Abb. 117. Das Opfer Abels und Melchisedechs. Mosaik der Chorwand von S. Vitale.

Abb. 118. Inneres der Hagia Sophia zu Konstantinopel. Blick gegen Osten. 537.

Abb. 119. Inneres der Hagia Sophia. Blick aus dem südlichen Seitenschiffe.

Abb. 120. Hagia Sophia. Empore.

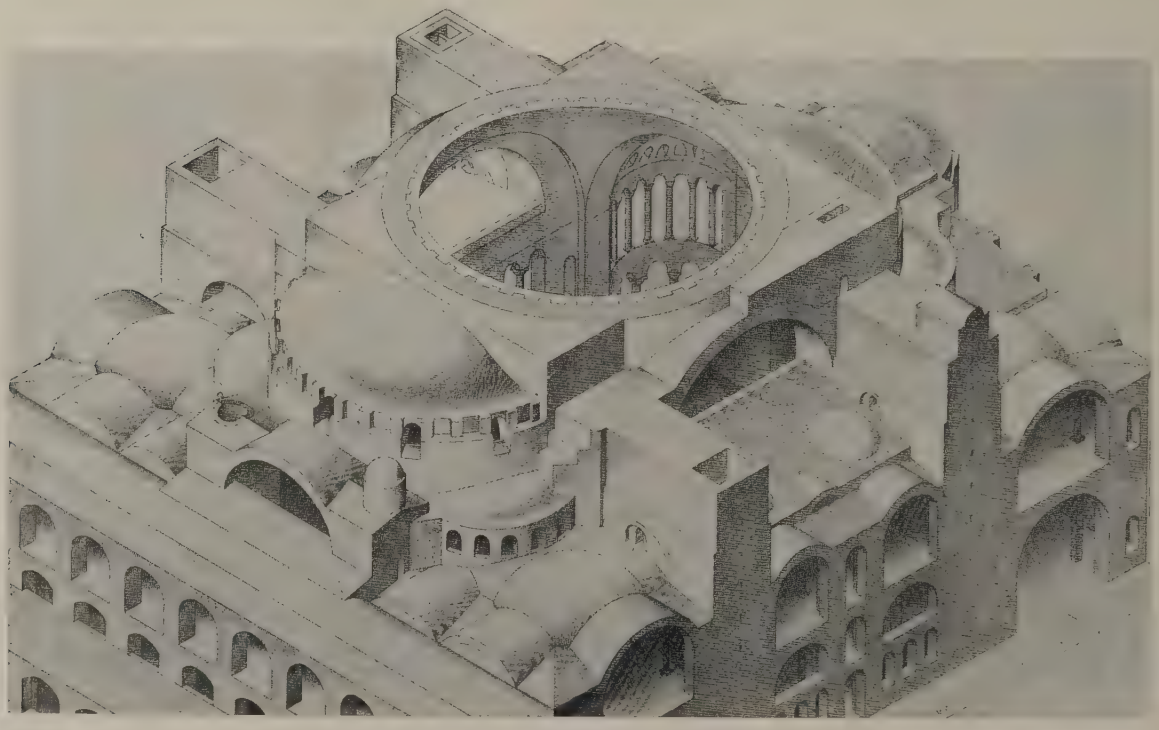


Abb. 121. System des Baues der Hagia Sophia.

Abb. 122. Ansicht der Hripsimekirche zu Wagharschapat in Armenien. 618.

Abb. 123. Querschnitt durch die Kirche der hl. Hripsime.

Abb. 124. Inneres der Hagia Irene zu Konstantinopel. 532.

Abb. 125. Geschnitztes Prachtportal von S. Ambrogio in Mailand. Um 400.

Abb. 126. Teil des Prachtportals von S. Sabina zu Rom. 5. Jahrh.

Abb. 127. Reliquienkasten von S. Nazaro. Deckel. 4. Jahrh.

Abb. 128. Silberner Reliquienkasten von S. Nazaro in Mailand. Ansicht.

Abb. 129. Reliquienkasten von S. Nazaro. Urteil Salomons.

Abb. 130. Reliquienkasten von S. Nazaro. Die drei Jünglinge.

Abb. 131. Reliquienkasten von S. Nazaro. Urteil Daniels.

Abb. 132. Reliquienkasten von S. Nazaro. Anbetung der Weisen. (?)

Abb. 133. Elfenbeinpyxis des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums.
Vorderseite. Christus als Lehrer der Apostel. 4. Jahrh.

Abb. 134. Elfenbeinpyxis des Kaiser-Friedrich-Museums. Rückseite.
Opferung Isaaks.

Abb. 135. Elfenbeintäfelchen des Bayr. Nationalmuseums. München.
Himmelfahrt Christi und Frauen am Grabe. 4. Jahrh.

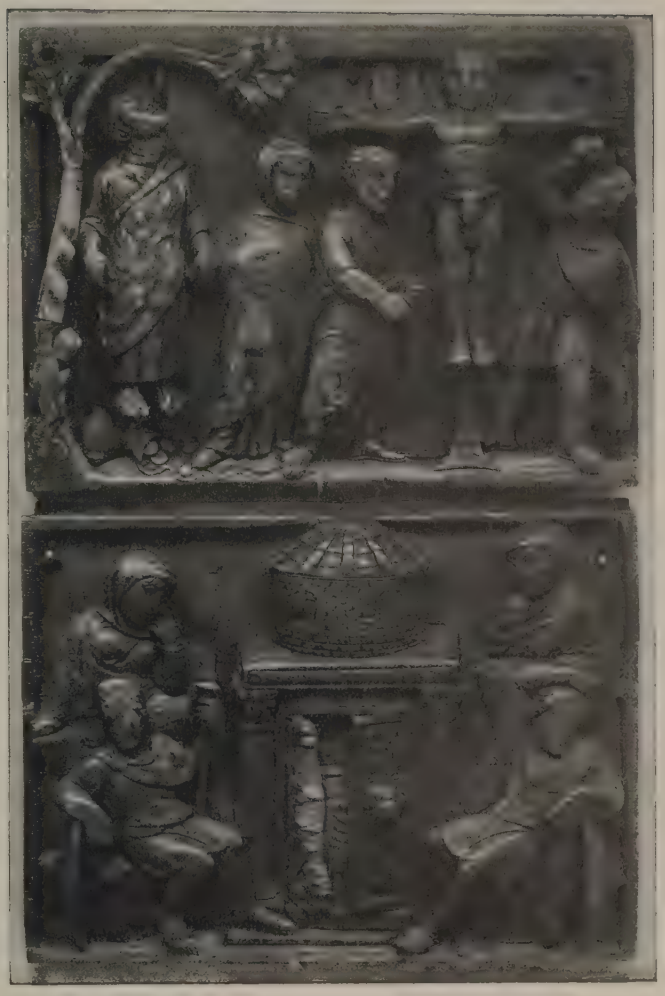


Abb. 136. Elfenbeintäfelchen des Britischen Museums zu London.
Kreuzigung Christi und leeres Grab. Anf. des 5. Jahrh.

Abb. 137. Syrischer Silberkelch aus Antiochien der Sammlung Kouchakji in New York. 4. Jahrh.

Abb. 138. Syrische Silberpatene aus Rîḥa der Sammlung Kalebdjian.
5. (?) Jahrh.

Abb. 139. Syrischer Silberkrug aus Emesa im Louvre. 5. (?) Jahrh.

Abb. 140. Weihrauchfaß aus Kerynia auf Cypern im Britischen Museum. 5.—6. Jahrh.

Abb. 141. Deckel eines silbernen Reliquiars aus Ain Beida (Algier) im vatikan. Museum. 4.—5. Jahrh.

Abb. 142. Goldglasboden des vatikanischen Museums. 4.—5. Jahrh.

Abb. 143. Goldglasboden des vatikanischen Museums. 4.—5. Jahrh.

Abb. 144. Silberne Oelampulle im Schatze der Kathedrale zu Monza. 6. Jahrh.

Abb. 145. Kathedra des Maximian im Dome zu Ravenna. 6. Jahrh.

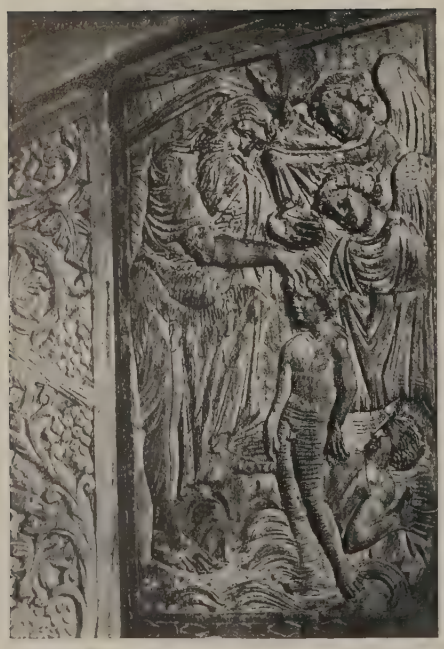


Abb. 146. Elfenbeinplatte von der Maximianskathedra. Taufe Christi.

Abb. 147. Elfenbeinplatte von der Maximianskathedra. Reise nach Bethlehem.

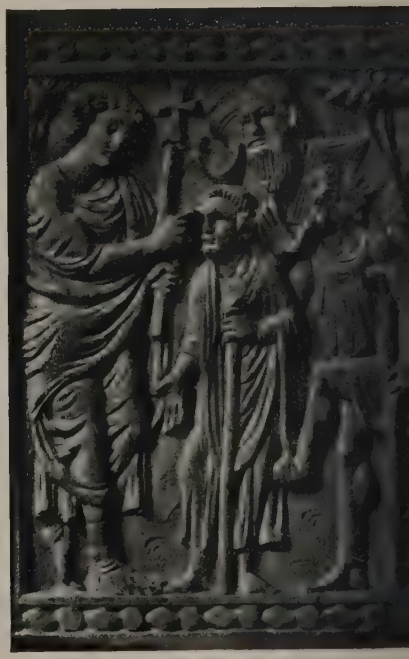


Abb. 148. Elfenbeinplatte von der Maximianskathedra. Heilung des Blinden. Mailand. Museum.

Abb. 149. Elfenbeinplatte der Maximianskathedra. Joseph vor Putiphar.

Abb. 150. Maximianskathedra. Ornamentaler Fries der Vorderseite.

Abb. 151. Platte der Maximianskathedra. Jakob erblickt den blutigen Rock Josephs.

Abb. 152. Elfenbein-Diptychon aus Murano im Museum zu Ravenna. 5.—6. Jahrh.

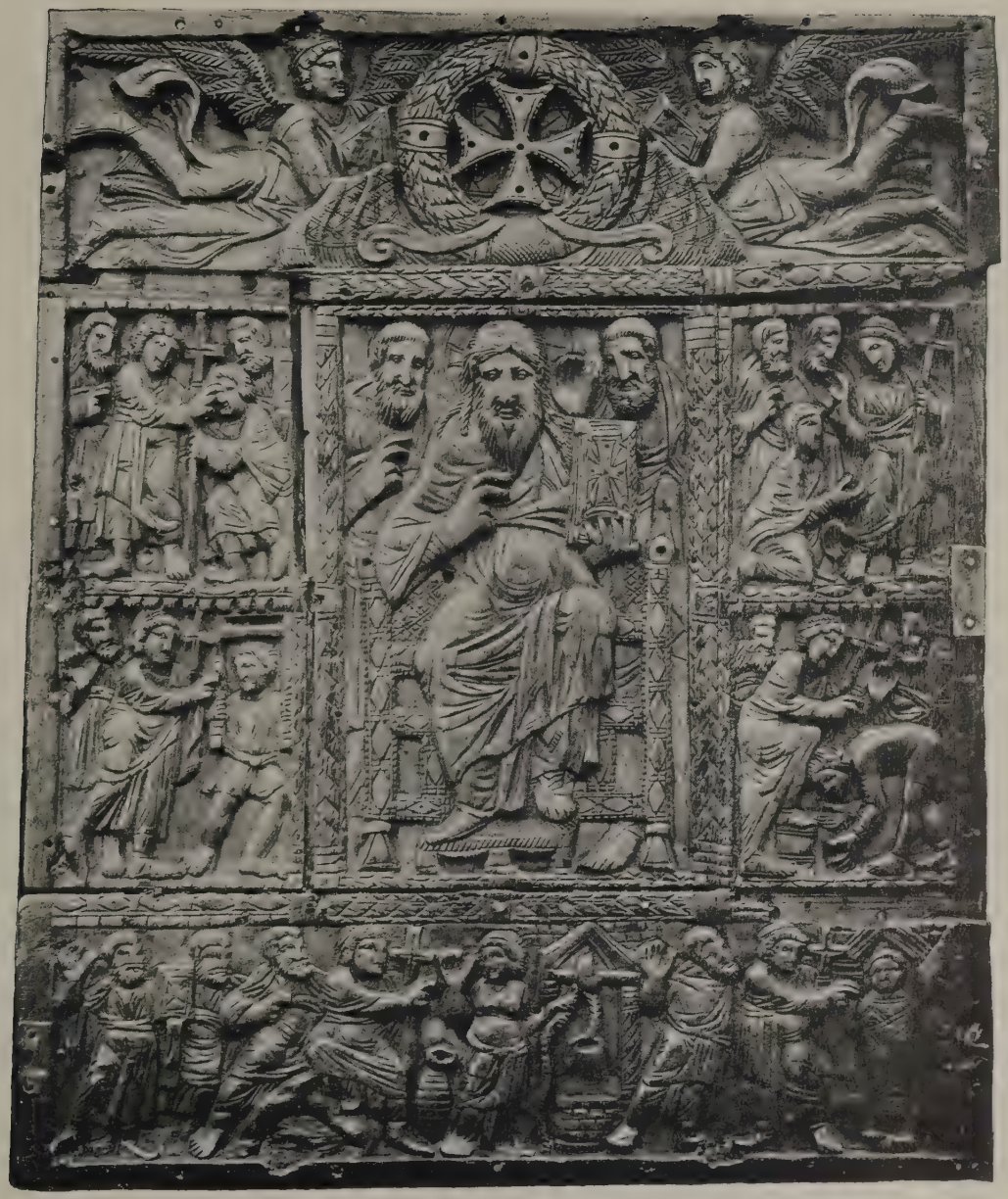


Abb. 153. Elfenbein-Diptychon der Pariser Nationalbibliothek. 6. Jahrh.

Abb. 154. Elfenbein-Diptychon des Britischen Museums. 6. (?) Jahrh.

Abb. 155. Elfenbein-Diptychon des Konsuls Anastasius in der Pariser Nationalbibliothek. 517.

Abb. 156. Elfenbeinpyxis im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
Vorderseite. Verkündigung. 6.—7. Jahrh.

Abb. 157. Elfenbeinpyxis im Kaiser-Friedrich-Museum. Rückseite.
Die ungläubige Hebamme an der Krippe.

Abb. 158. Römische Glasschale von Müngersdorf bei Köln im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln. Zeichnung. 4. (?) Jahrh.

Abb. 159. Koptischer Halsschmuck der Sammlung von Gans in Frankfurt a. M. 5. (?) Jahrh.

b. 162a. Goldenes Armband der Sammlung Pierpont Morgan in New-York.

Abb. 161. Goldenes Kreuzchen der Sammlung von Gans. 5. (?) Jahrh.

Abb. 162b. Armband der Sammlung Pierpont Morgan. Schlußplatte.

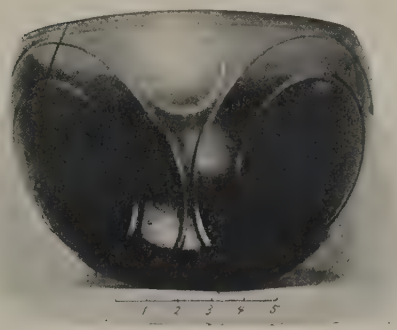


Abb. 160. Müngersdorfer Schale. Ansicht.

Abb. 163. Koptischer Gewandrest mit biblischen Szenen im nordböhmischen Gewerbemuseum zu Reichenberg.

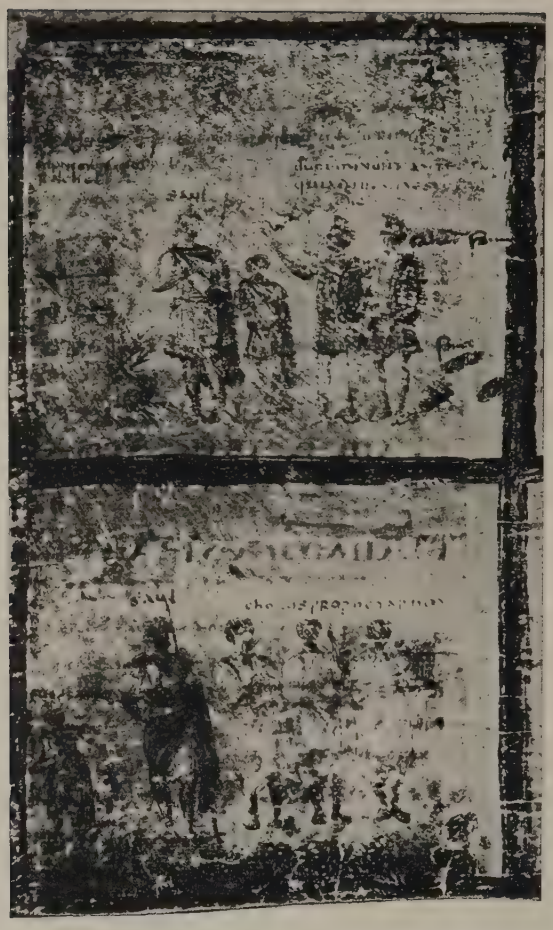


Abb. 164. Quedlinburger Itala. Saul am Grabe Rachels
und bei den Propheten. Berlin. Staatsbibliothek. 4. (?) Jahrh.

Abb. 165. Josuahrolle. Die Errichtung des Steindenkmals nach dem Durchzuge durch den Jordan.
Vatikanische Bibliothek. 6. (?) Jahrh.

Abb. 166. Wiener Genesis. Pharaos Traum. Wien, Staatsbibliothek. 5. (?) Jahrh.

Abb. 167. Wiener Genesis. Eliézer und Rebekka.

Abb. 168. Evangeliar der Kathedrale zu Rossano. Letztes Abendmahl. 6. Jahrh.

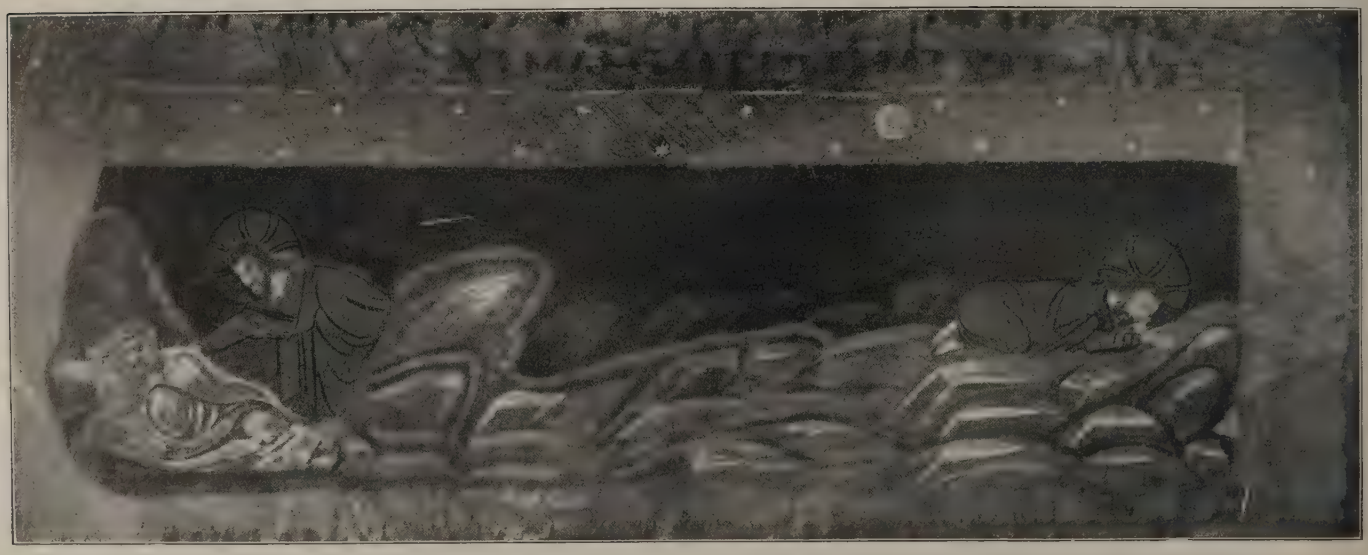


Abb. 169. Evangeliar von Rossano. Gethsemane.

Abb. 170. Evangeliar von Rossano. Christus vor Pilatus; des Judas Reue und Tod

Abb. 171. Evangeliar des Rabbula. Florenz, Laurenziana. Kreuzigung. 586.

Abb. 172. Evangeliar des Rabbula. Himmelfahrt Christi.

Abb. 173. Evangeliar des Rabbula. Kanontafel.

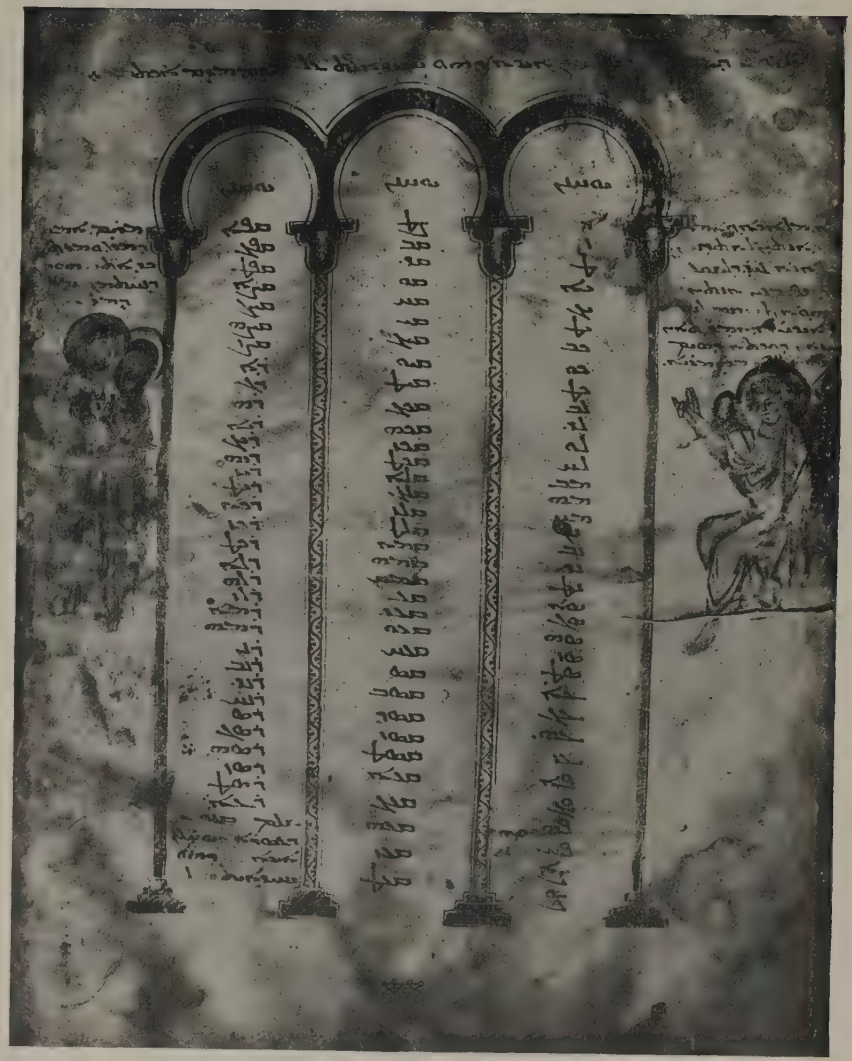


Abb. 174. Evangeliar aus Mar Anania. Kanontafel. Paris. Nationalbibliothek. 6. Jahrh.

Abb. 175. Evangeliar des Corpus Christi College zu Cambridge. Der Evangelist Lukas. Anf. des 7. Jahrh.

Abb. 176. Ashburnham Pentateuch. Paris, Nationalbibliothek. Die Gesetzgebung am Sinai. 7. Jahrh.

Abb. 177. Kosmas Indikopleustes. Rom, Vatikanische Bibliothek. Majestas nach der Vision Ezechiels. 9. Jahrh.

Abb. 178. Kosmas Indikopleustes. Ergänzende Zeichnung zu Abb. 177.

Abb. 179. Kosmas Indikopleustes. Davids Chöre.

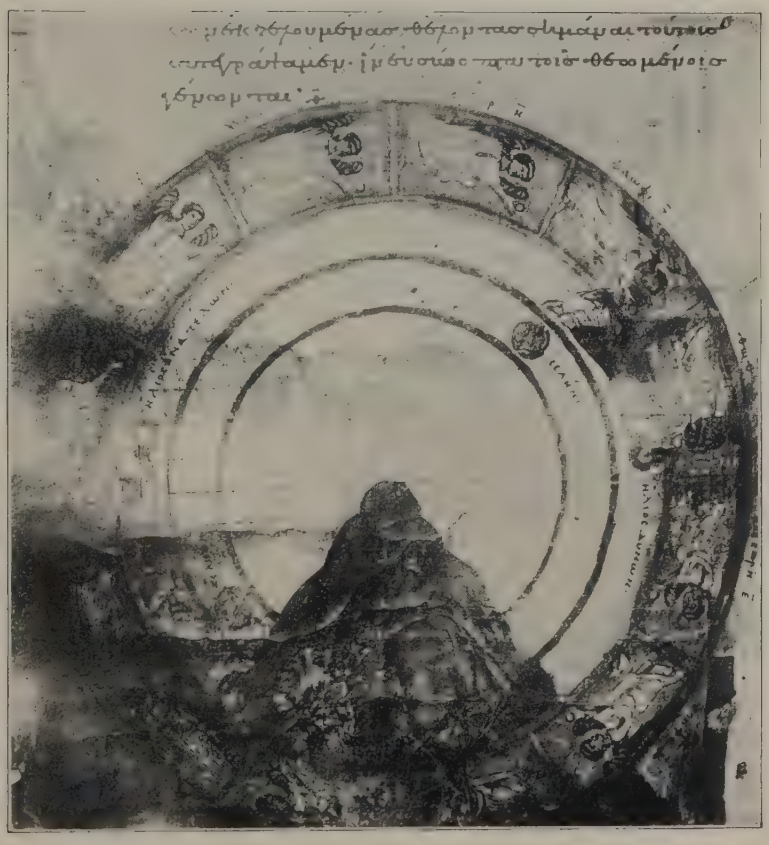


Abb. 180. Kosmas Indikopleustes. Das Weltall.

Abb. 181. Koptischer (?) Buchdeckel. Die Evangelisten Lukas und Markus.
Washington, Bibliothek. 7. Jahrh.

Abb. 182. Byzantinischer Psalter. Paris, Nationalbibliothek. David als Sänger. 10. Jahrh.

Abb. 183. Palästinensische Ampullen im Domschatze zu Monza. 6. Jahrh.

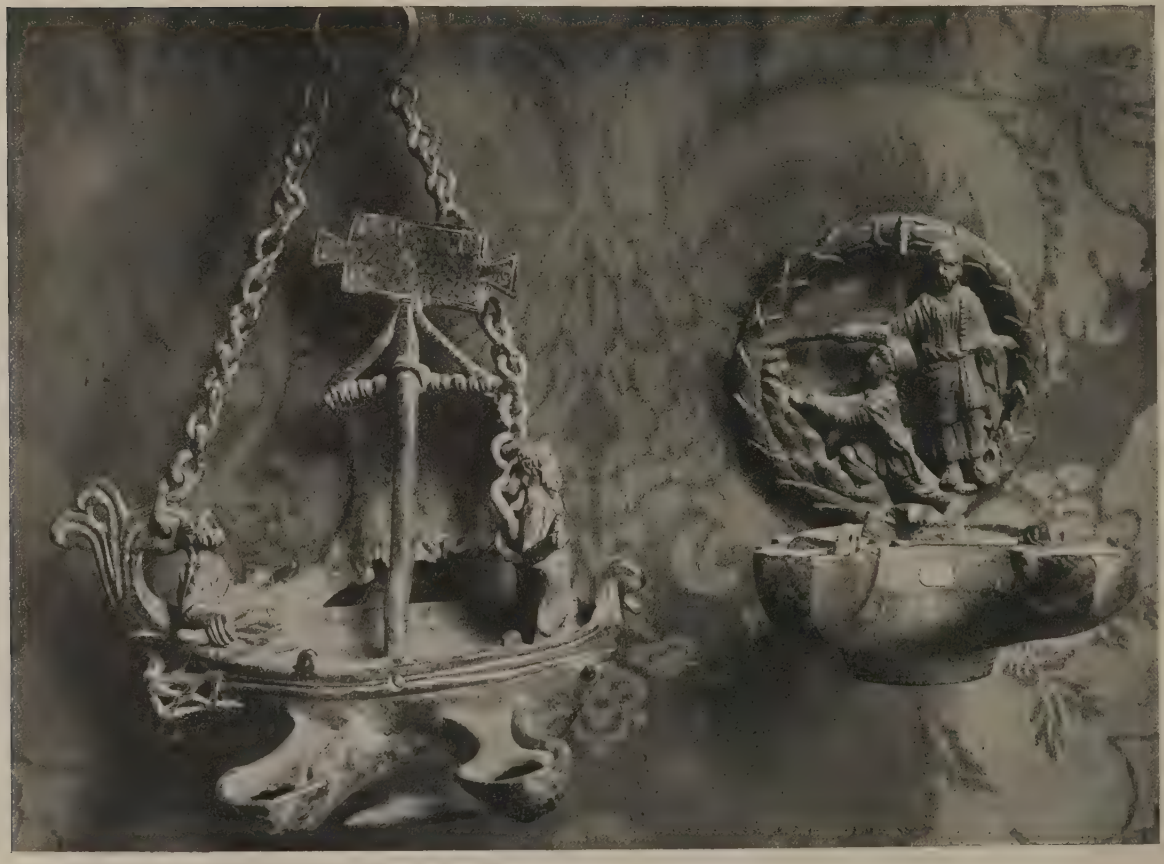


Abb. 184. Altchristliche Bronzelampen. Florenz, Archäologisches Museum. 4.—5. Jahrh.

N7832. N48
a39001 003159517b

N 7832 N48
NEUSS, W. KUNST DER ALTEN CHRISTEN

INSERT BOOK CARD MASTER CARD FACE UP IN SLOT FRONT OF S.R. PUNCH

SIGILLVM VNIVERSITATIS ARIZONENSIS

UNIVERSITY OF ARIZONA LIBRARY

MASTER CARD

DD-W 22282-Q

VON
HEILIGER
KUNST